

K.W.F. Solgers Vorlesungen über Ästhetik
Versuch einer systematischen Darstellung

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
P h i l o s o p h i s c h e n F a k u l t ä t
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Martin Engelmeier

aus Münster

1983



Digitized by the Internet Archive
in 2026

K.W.F. Solgers Vorlesungen über Ästhetik
Versuch einer systematischen Darstellung

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
P h i l o s o p h i s c h e n F a k u l t ä t
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu
Münster (Westf.)
vorgelegt von
Martin Engelmeier
aus Münster

1983

Tag der mündlichen Prüfung;.....14.11.1983

Dekan:.....Prof. Brockhoff

Referent:.....Prof. Inciarte

Korreferent:.....Prof. Fellmann

Allen M.s

Inhaltsverzeichnis

A Einleitung

1. Zielsetzung	S. 1
2. Thema	S. 3
3. Verfahren	S. 7
4. Perspektive	S. 10
5. Aufbau	S. 13

B Hauptteil

I Systematische Vorbemerkung

1. Ästhetik als philosophische Disziplin	S. 17
--	-------

II Ästhetische Werte und Grundbegriffe

1. Ästhetik und Wertsystem	S. 20
2. Ästhetische Grundbegriffe	S. 23

III Allgemeine Kunstlehre

1. Elemente des ästhetischen Prozesses	S. 36
2. Inhalte	
(a) Darstellungsweisen - Symbol und Allegorie	S. 42
(b) Religiöse Stoffe	S. 46
(c) Nichtreligiöse Stoffe	S. 54
(d) Übergangsformen	S. 63
3. Künstlerische Produktion	
(a) Poesie und Kunst	S. 65
(b) Subjektive Produktionsbedingungen	S. 67
(c) Objektive Resultate	S. 94

IV Besondere Kunstlehre

1. Einteilung der Künste	S. 98
--------------------------	-------

2. Literatur

(a) Allgemeines	S. 105
(b) Epos	S. 110
(c) Lyrik	S. 125
(d) Drama	S. 133

3. Einzelkünste

(a) Bildhauerei	S. 144
(b) Malerei	S. 149
(c) Architektur	S. 153
(d) Musik	S. 158

4. Verhältnis der Künste	S. 162
--------------------------	--------

C Schluß

I Zusammenfassung

1. Ausgangspunkt	S. 164
2. Systematik	S. 169
3. Geschichtsphilosophie	S. 174

II Ausblick	S. 178
-------------	--------

D Anhang

I Anmerkungen	S. 182
---------------	--------

II Literaturverzeichnis	S. 234
-------------------------	--------

Inhaltsübersicht

A Einleitung

1. Zielsetzung

Interesse an Solger - Grund des Interesses - Eigene Zielsetzung

2. Thema

Schriften Solgers - Auswahl - Behandelte Themen - Nicht-behandeltes

3. Verfahren

Proprium philosophischer Lektüre - Immanente Interpretation - "Kanones" der Interpretation

4. Perspektive

Interpretationshypothese - Grundgedanke Solgers - "Deduktiver" Aufbau der "Vorlesungen" - Zentralstellung der Ästhetik bei Solger

5. Aufbau

Metaphysischer Charakter der Solgerschen Ästhetik - Inhalts-ästhetik - Probleme der Terminologie - Hypothetische Gliederung - Tatsächlicher Aufbau

B Hauptteil

I Systematische Vorbemerkung

1. Ästhetik als philosophische Disziplin

Stellenwert der "Vorbemerkungen" - Ästhetik und praktische Philosophie - Wert der Ästhetik für Kunst und Philosophie

II Ästhetische Werte und Grundbegriffe

1. Ästhetik und Wertsystem

Einordnung ästhetischer Werte in ein allgemeines Wertsystem - Korrelation der Prinzipien im philosophischen Denken - "Höheres Selbstbewußtsein" als Sinn für die Ideen - Natur und Bewußtsein allein nicht Anwendungsbereich der Ästhetik - Religion und Kunst als höchste Ebene des Wertsystems

2. Ästhetische Grundbegriffe

Konstruktionsprinzip der Arten des Schönen - Entsprechung von Begriff und Gegenstand im Schönen - Geistige und körperliche Schönheit - Freie und notwendige Schönheit - Individuelle und natürliche Schönheit - Differenzierung des Schönen nach dem Unterschied zwischen Idee und Realität - Übergangsverhältnis zwischen Idee und Realität: Erhabenes - Dynamik des Erhabenen - Würde als Spezies des Erhabenen - Anmut als Spezies des Schönen - Kein Moralisieren gegenüber Erhabenem und Schöner - Auflösungsverhältnis zwischen Idee und Realität und Konflikt zwischen Religion und Kunst - Konflikt des Realen und Idealen: Tragische Schönheit - Trost der Tragik - Unzulänglichkeit der aristotelischen und stoischen Theorie des Tragischen - Komisches nicht Häßliches - Kampf gegen das Häßliche in der allgemeinen Kultur - Komik und Formen des Lächerlichen - Integration der ästhetischen Grundbegriffe in der künstlerischen Praxis

III Allgemeine Kunstlehre

1. Elemente des ästhetischen Prozesses

Elemente der Produktion und Allgemeine Kunstlehre - "Höheres Handeln" in der Kunst - Erhaltung der Einheitlichkeit des Idealen in der Kunst - "Objektivität" des Idealen als Inhalt der Produktion - Wahre Bedeutung des Genies - Unfixierbarkeit der Werke der Kunst - Gliederung der Allgemeinen Kunstlehre - Kunstlehre im Dienst adäquater Theorie, nicht Anleitung zum Handeln

2. Inhalte

(a) Darstellungsweisen

Symbolische Darstellung und andere Formen der Repräsentation - Bild, Zeichen, Schema - Symbol als exemplarische Darstellung des Idealen - Allegorie als expressive Darstellung des Idealen - Übergangsmöglichkeiten - Relationale und substantiale Begriffe als Basis für Symbol und Allegorie

(b) Religiöse Stoffe

Schlüsselstellung der Religion in bezug auf die Inhalte der Kunst - Mythische und mystische Religion - Antiker Naturalismus und die Mythologie - Moderner Individualismus und die Mystik - Allegorese und Evangelium in der mystischen Religion

der Moderne - Weitere christliche Traditionen der Kunst - Individualismus als Problemrest - Naturmystik und Wunderbares - Wunderbares und Unheimliches in Antike und Moderne - Desinteresse an außereuropäischen Kulturen

C Nichtreligiöse Stoffe

Grenze zwischen religiösen und nichtreligiösen Stoffen - Der Mensch als Hauptobjekt nichtreligiöser Kunst - Didaktische und deskriptive, idealisierende und charakterisierende Kunst - Regelmäßiges und Interessantes - Keine ästhetisch unmöglichen Stoffe - Tragischer Heroismus der Antike - Moderner Individualismus - Historische und fiktive Stoffe - Historie und allgemein-menschliche Bedeutung - Fiktive Stoffe und Alltäglichkeit - Gefahr einer Verwechslung von Idee und Leidenschaft in der Moderne - Situationsmächtigkeit des Individuums im modernen Drama - Natur als ästhetisches Seitenthema der nichtreligiösen Kunst - Gefahren des künstlerischen Fortschritts für die religiöse Kunst

(d) Übergangsformen

Erhabenes und Schönes als formale Vermittlungen zwischen religiöser und nichtreligiöser Kunst - Keine Anwendbarkeit dieser Begriffe außerhalb der Kunst

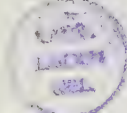
3. Künstlerische Produktion

(a) Poesie und Kunst

Subjektivität als Faktor künstlerischer Praxis - Poesie als Planungsphase, "Kunst" als Ausführungsphase

(b) Subjektive Produktionsbedingungen

Poesie und Eigendynamik der ästhetischen Ideen - Die Phantasie als Organ zur Erfassung ästhetischer Ideen und die Arten der Phantasie - Richtungen innerhalb der drei Arten der Phantasie - Bildende Phantasie - Dekadenzformen - Sinnende Phantasie - Ironie und Begeisterung - Sinnlichkeit und Objekterfahrung - Richtungen der Sinnlichkeit - Sinnliche Ausführung und symbolische Kunst - Anonymität der körperlichen Schönheit in der "sinnlichen Ausführung" - Orientierung am Einzelfall oder am Schönheitsstandard bei der "sinnlichen Ausführung" - Empfindung als zweite Richtung der Sinnlichkeit - Leidenschaft



und Stimmung - Humor als universelle Stimmung und Ausgleich zwischen den Richtungen der Sinnlichkeit - Tragikomik und Humor als moderne Phänomene - Jean Paul und Lawrence Sterne - Verstandeskontrolle des Verhältnisses von künstlerischen Mitteln und Zielen - Betrachtung und Witz als Richtungen des Verstandes - Betrachtender Verstand und Drama - Historizität der "Betrachtung" - Paradoxie des Witzes für den Alltagsverstand - Höherer Witz: Don Quijotte - Niederer Witz: Aristophanes - Künstlerischer Verstand als wichtigste Bedingung der Produktion - Antike Unselbstständigkeit des Künstlers - Reflektiertheit des modernen Künstlers - Ironie als Ausgleich von Betrachtung und Witz in ästhetischer Einstellung - Distanz des Künstlers zum Werk - Falsche Ironie - Ironie in Antike und Moderne

(c) Objektive Resultate

Werkqualitäten als Niederschlag künstlerischer Imagination - Phantasie und "Wahrheit der Kunst" - Sinnlichkeit und "Kostüm" - Verstand und Werkeinheit, Irrtümer des Rationalismus und der Geniethorie - Stil und Manier

IV Besondere Kunstlehre

1. Einteilung der Künste

"System der Künste" - Keine Einteilung nach Kommunikationsmedien - Ideale und reale Kunst, Literatur und Einzelkünste - Literatur und idealer Gehalt - Bildende Kunst: Skulptur und Malerei - Ungegenständliche Kunst: Architektur und Musik - Einteilung der Künste nach dem Gegenstandsbezug - Ideale Zwecke der Architektur - Musik und Klangmaterial - Anteil des Rezipienten in den nichtbildenden Künsten

2. Literatur

(a) Allgemeines

Bewegungssaxiom - Bildersprache: Metapher und Metonymie - Sprachklang: Reim und Rhythmus - Künstlerische Praxis und Gattungen der Literatur - Subjektivität und Gattungen

(b) Epos

Epik und Faktizität - Religiöse und lyrische Elemente - Allegorisches und symbolisches Epos - Antik-symbolisches Epos: Homer - Vergil, Milton, Klopstock, - Arten allegorisches

Epik - Didaktisch-"physikalisches" Epos - Didaktisch-"ethisches" Epos - Realistisches Epos - Mimos und Satire - Modern-allegorische Epenformen - Religiöses Epos: Parzival - Weltliches Epos: Nibelungenlied - Universelles Epos: Dante - Partikularistisches Epos: Märchen - Realistisches Epos: Roman - Erzählung

(c) Lyrik

Lyrische Affektspannung - Phantasie und Musikalität - Lyrische "Positionen" - Antike Lyrik der ersten Stufe: Lied, Elegie, Epistel, Epigramm - Zweite Stufe: Hymnus und Ode - Dritte Stufe: Religiöse Gesänge - Moderne Lyrik: größere Ausdrucksdifferenzierung - Erste Stufe: Goethes Römische Elegien - Zweite Stufe: Romanze, Canzone, Sonett - Dritte Stufe: Geistliches Lied und Choral

(d) Drama

Universalität des Dramas - Dramatische Orientierung am Idealen - Dramatische Grundprinzipien: Tragik und Komik - Hindernisse für das Verständnis des Tragischen: Notwendigkeit der Resignation - Religion und Tragik - Echte und falsche Komik - Antikes Drama: Geschlossene Formen - Modernes Drama: Stufen - Tragödie - Komödie - Individualitätsprinzip des modernen Dramas - Erste Stufe: spanisches Theater - Zweite Stufe: Shakespeare - Dritte Stufe: Schiller und Goethe

3. Einzelkünste

(a) Bildhauerei

Proportion von Literatur- und Kunsttheorie - Symbolisches Wesen der Skulptur - Idealisierung und Naturnachahmung - Menschlicher Körper: allgemeine und individuelle Züge - Männlicher und weiblicher Körper - Stufen der Skulptur - Grenzformen: Gruppenplastik und Relief

(d) Malerei

Erscheinungsbild und Subjektivität - Perspektive: imaginärer Raum - Szenerischer Charakter der Bildinhalte - Allegorie und historische Themen - Porträt, Landschaft, Stilleben - Exponenten malerischer Tugenden und Seitenzweige der Malerei

(c) Architektur

Architektur und Musik ohne direkten Gegenstandsbezug - Monumentalität und Raumgefühl in der Architektur - Antiker Tempel - Moderne Kirche - Einbeziehung der bildenden Kunst im Kirchenbau

(d) Musik

Systemstelle der Musik - Quantitative Ordnung des Klangmaterials - Qualitative Ordnung des Klangmaterials - Korrelation von Ton und Empfindung - Faktoren der Komposition - Musik und moderne Religion

4. Verhältnis der Künste

Gesamtkunstwerk und antikes Theater - Oper und Drama der Moderne - Kompensation des Integrationsverlustes in literarischen Mischformen - Religiöse Einbindung der Einzelkünste

C Schluß

I Zusammenfassung

1. Ausgangspunkt

Zweck der Zusammenfassung - Teile der Zusammenfassung - Idealistischer Ansatz - Inhaltlicher und formaler Ideenbegriff - Idee als Unbekanntes - Idee als Integrationsrahmen

2. Systematik

Wertfunktionalismus und Hermeneutik - Einheitlichkeit der "Vorlesungen" unter dem Wertgesichtspunkt - Inhaltliche Ergänzung des Wertsystems - Historisierung der Ästhetik und Scheitern der Idee - Epochenschwelle und Kultur - Keine Dominanz eines Kulturbereichs - Subjektivierung als Grund der Epochendifferenz

3. Geschichtsphilosophie

Nicht-eschatologische Geschichtsphilosophie Solgers - Gleichwertigkeit der Epochen und Irreversibilität der Entwicklung - "Tragischer" Idealismus und hermeneutische Ausrichtung der Ästhetik - Ästhetik als "Überbau" zur Literaturtheorie - Zweideutigkeit der Geschichtsphilosophie Solgers

II Ausblick

Zweck des Ausblicks: Einordnung der "Vorlesungen" -

Bedeutung der Schlegelrezension - "Erwin" und "Vorlesungen"

- Bedingungen einer Rekonstruktion der ästhetischen Position Solgers als ganzer - Zeit- und Wirkungsgeschichte

A Einleitung

1. Zielsetzung

Seit längerem kann man bei Literaturwissenschaftlern und Philosophen ein gestiegenes Interesse an der Philosophie Karl Wilhelm Ferdinand Solgers feststellen. Diese Feststellung läßt sich durch die Beobachtung belegen, daß Solgers Werke neu herausgegeben werden oder in älteren Auflagen wieder neu erscheinen.¹⁾ Ein weiteres Indiz ist die in letzter Zeit vermehrt publizierte Sekundärliteratur zu verschiedenen Aspekten von Solgers Leben und Werk.²⁾ Schließlich findet man auch außerhalb von Spezialabhandlungen im engeren Sinne vermehrt Hinweise auf Solgers Bedeutung, z.B. in Sammelbänden, die der romantischen Ästhetik oder der Literaturgeschichte der Romantik³⁾ gewidmet sind, die also auch als Indiz für eine allgemeinere Bekanntheit Solgers bei einem größeren Publikum dienen können.

Die stärkere Beschäftigung mit Solger erklärt sich nicht so sehr aus dem Versuch, seine Philosophie für gegenwärtige Ansätze philosophischer Ästhetik fruchtbar zu machen, sie ist vielmehr ein Ergebnis des "wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins".⁴⁾ In den größeren Werken zur Geschichte der philosophischen Ästhetik wird schon seit dem 19. Jahrhundert Solger regelmäßig behandelt.⁵⁾ Ebenso belegt die Behandlung der Solgerschen Ästhetik in verschiedenen Spezialuntersuchungen⁶⁾, daß man sich seiner Bedeutung schon seit längerem bewußt war. Dieselbe Literatur zeigt aber zugleich große Meinungsverschiedenheiten darüber, worin nun diese Bedeutung eigentlich liege und wie Solgers philosophische Position historisch einzuordnen sei. Das Meinungsspektrum reicht von solchen Autoren, die ihn den Positionen F. Schlegels in seiner frühen Phase zuordnen⁷⁾, bis zu solchen Autoren, die ihn an der Seite Schopenhauers⁸⁾, des literarischen Realismus⁹⁾ oder der Lebensphilosophie¹⁰⁾ sehen. In dieser Situation ist es verständlich, wenn verstärkt

Versuche unternommen werden, die "geistige Gestalt" Solgers¹¹⁾ besser zu erfassen und sie ideengeschichtlich im Kontext der zeitgenössischen Strömungen zu lokalisieren.

Das stärkste Motiv, eine Neubewertung der Solgerschen Ästhetik zu versuchen, liegt jedoch, zumindest bei den philosophischen Arbeiten der Sekundärliteratur, wohl in der Hoffnung, auf diesem Wege zu einem besseren Verständnis der Ästhetik des Deutschen Idealismus und damit zu einem besseren Verständnis der philosophischen Entwicklung "von Kant zu Hegel" als einer Schlüsselperiode der deutschen Geistesgeschichte zu gelangen. Im Gegenzug zu der klassischen, im Neuhegelianismus ausgebildeten Perspektive, die die Kontinuität der Entwicklung der nachkantischen Philosophie betonte, sind in der neueren Literatur, die von Spezialuntersuchungen zu einzelnen Vertretern des Deutschen Idealismus ihren Ausgang nahm, eher die Brüche und Diskontinuitäten zwischen den verschiedenen Grundpositionen des Deutschen Idealismus betont worden.¹²⁾ Auf's Ganze gesehen haben aber die Studien zur Philosophie Solgers sich nicht im gleichen Umfang entwickelt wie die Arbeiten zur Philosophie anderer, prominenterer Autoren. Es besteht daher durchaus noch die Möglichkeit, durch Anknüpfung an Fragestellungen und Verfahren, die bei anderen Autoren erprobt sind, die Interpretation der Solgerschen Philosophie voranzubringen. Wenn im Folgenden der Versuch unternommen wird, Solger im Anschluß an solche philosophiegeschichtliche Problemzusammenhänge zu behandeln, bedeutet das natürlich, ganz allgemein gesprochen, eine Vorentscheidung sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht. Inhaltlich bringt dieser Ansatz eine Konzentration auf die mehr prinzipiellen, philosophischen Aspekte in Solgers Denken und eine relative Vernachlässigung von Fragestellungen mit sich, wie sie von der Kunst- oder Literaturwissenschaft nahegelegt werden könnten. Formal führt dieser Ansatz zu einer Konzentration auf die konstruktive und systematische Seite der Solgerschen Verfahrensweise. Beide Vorentscheidungen sollen dazu beitragen, der spezifisch philosophischen Position Solgers besser gerecht zu werden und damit seinen Beitrag zur geistigen Bewegung des Deutschen Idealismus besser verstehen zu helfen.

2. Thema

Wenn das historische Verständnis der Solgerschen Ästhetik durch die Analyse ihres systematischen Aufbaus gefördert werden soll, muß man sich nach einer geeigneten Schrift umsehen, die besonders klar die systematische Grundposition Solgers erkennen läßt. Von den fünf Bänden der Solgerschen Schriften kommen zunächst die mehr biographischen, zeit- und kulturkritischen Schriften nicht in Frage, die in den "Nachgelassenen Schriften" sowie in den "Philosophischen Gesprächen" vorliegen. Damit bleibt nur die Wahl zwischen den "Vorlesungen über Ästhetik", dem "Erwin" und den Einzelabhandlungen zur Ästhetik wie der Schlegel-Rezension oder den verschiedenen ästhetischen Abhandlungen aus den "Nachgelassenen Schriften". Dabei fallen die mehr kritischen oder historischen Einzelabhandlungen wegen der Vorentscheidung für eine Analyse des Systemaufbaus der Solgerschen Ästhetik weg, und es bleibt nur noch die Entscheidung zwischen den "Vorlesungen" und dem "Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst".

Wenn man den "Erwin" zum Thema machen wollte, könnte man gegenüber den Vorlesungen im wesentlichen zwei Vorzüge geltend machen. Einerseits sind bei einer Vorlesungsveröffentlichung stets Authentizitätszweifel berechtigt, andererseits mangelt es speziell den Solgerschen Ästhetikvorlesungen gegenüber dem "Erwin" in manchen Punkten an Detailliertheit und Ausarbeitung der Argumentation.¹³⁾ Trotz der Berechtigung dieser Argumente, deren erstes allerdings zu unspezifisch ist, überwiegen aber in letzter Instanz die Gründe für eine Bevorzugung der "Vorlesungen", wenn man eine systematische Darstellung von Solgers Ästhetik versucht. Die "Vorlesungen" haben nämlich gegenüber dem "Erwin" zunächst den Vorzug größerer Verständlichkeit - was bei den Schwierigkeiten, die Solger seinen Interpreten bereitet hat, nicht gering zu veranschlagen ist.¹⁴⁾ Eine besondere Hilfe für das Verständnis bedeutet dabei der systematische Aufbau der "Vorlesungen", während beim "Erwin" die Systematik durch die dort praktizierte aporetische Methode überdeckt ist.¹⁵⁾ Außerdem stellen die "Vorlesungen" zum Teil eine

Weiterentwicklung gegenüber dem "Erwin" dar,¹⁶⁾ so daß man hoffen kann, schon aus diesem Grunde Solgers Position deutlicher erfassen zu können. Schließlich sind wirkungsgeschichtlich die "Vorlesungen" eher von Bedeutung gewesen als der "Erwin", über dessen schlechte Aufnahme beim Publikum sich in Solgers "Nachgelassenen Schriften" die verschiedenartigsten Klagen finden. Nach dem relativen Erfolg der "Nachgelassenen Schriften" beim Publikum hielt man sich eher an die "Vorlesungen", wenn man Solgers Position näher kennenlernen wollte.¹⁷⁾ All diese Gründe sprechen dafür, bei dem Versuch, Solgers Ästhetik als eigenständigen Systemansatz zu begreifen, eher auf die "Vorlesungen" zurückzugreifen.

Nach der Auswahl eines geeigneten Textes ist es angebracht, die wichtigsten zu behandelnden Punkte anzugeben und sie gegenüber den ausgeklammerten Fragen präzisierend abzuheben. Auf diese Weise werden zugleich die Stellen sichtbar, an denen weitere Untersuchungen ansetzen könnten. Das Hauptziel der Arbeit wird eine Darstellung und Interpretation der "Vorlesungen" sein. Die Darstellung sollte ausgehen von Solgers allgemeiner Philosophie und vorgreifend deren Zentrum, die Ideenlehre, skizzieren. Daran soll sich eine Diskussion des Aufbaus und der Gliederung der "Vorlesungen" anschließen. Dann wird die Methode oder Verfahrensweise Solgers zu erörtern sein. Den Hauptteil der Arbeit bildet die darauf folgende Exposition und Explikation des Textes der "Vorlesungen" selbst. Am Schluß der Arbeit stehen einerseits eine Zusammenfassung, in der die "Konstruktion" der "Vorlesungen" noch einmal durchsichtig zu machen gesucht wird und andererseits Hinweise zu einer Einordnung der "Vorlesungen" in Solgers Gesamtwerk zusammen mit einem Ausblick auf die Einordnung, Bewertung und Deutung dieser Position im Rahmen der Philosophie des Deutschen Idealismus.

Wegen der "textimmanenten" Konzentration auf ein Hauptwerk Solgers müssen natürlich viele Fragen offen bleiben, die

andererseits aber durch eine detaillierte Interpretation eines wichtigen Werkes wie der "Vorlesungen" auch wieder gefördert werden können. Der Nutzen einer mehr immanenten Vorgehensweise leuchtet, trotz der dadurch bedingten Lücken vielleicht dann ein, wenn man bedenkt, daß in der Sekundärliteratur eher die partielle Bearbeitung einzelner Theoriestücke der Solgerschen Ästhetik vorherrscht. Was die "Lücken" betrifft, muß zunächst darauf hingewiesen werden, daß trotz des Versuchs einer Einordnung der "Vorlesungen" in Solgers Gesamtwerk eine Darstellung der Entwicklung der Solgerschen Ästhetik ausgeklammert bleibt, weil dafür auf die geistesgeschichtliche Situation im ganzen eingegangen werden müßte, was aber im Rahmen einer monographischen Behandlung eines Einzelwerks wie der "Vorlesungen" nicht zu leisten ist. Daraus folgt für die Behandlung von Solgers philosophischer Position, daß ihre Stellung innerhalb des Deutschen Idealismus nicht eigens zum Thema gemacht wird, wenn diese Stellung auch wesentlich das Interesse der Arbeit an der Solgerschen Ästhetik motiviert. Für die kunsttheoretische Position Solgers bedeutet diese Einschränkung, daß z.B. Solgers eigene ästhetische Präferenzen oder seine eigene ästhetische Programmatik und deren Abhängigkeit von der Zeitgeschichte nicht erörtert werden. Außerdem ergibt sich daraus, daß z.B. Solgers Spinoza-Rezeption¹⁸⁾ sowie eventuelle Einflüsse des Neuplatonismus¹⁹⁾ nicht behandelt werden können. Ebenso wenig wie Solgers eigene Rezeptionsleistung gegenüber anderen kann aber die Rezeptionsleistung anderer gegenüber der Solgerschen Ästhetik ausführlich zum Thema gemacht werden. Von dieser Einschränkung ist in erster Linie die Literatur betroffen, die sich mit Solger noch in direkter Auseinandersetzung befindet, während die eigentliche Forschungsliteratur jeweils innerhalb der Zusammenhänge behandelt werden soll, für die sie besonders relevant ist. Wegen des historischen Interesses, das die Arbeit bei ihrer systematischen Rekonstruktion der Solgerschen "Vorlesungen" leitet, unterbleibt schließlich auch eine direkte sachliche Auseinandersetzung und Kritik, die ihrerseits wieder die schon vorhandene, historisch gewordene Diskussion um die Solgersche Ästhetik berücksichtigen müßte.²⁰⁾ Im Falle einer kritischen Auseinandersetzung wäre außerdem eine Erörterung des

Verhältnisses philosophisch-ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Theorien auf einer prinzipiellen Ebene erforderlich.²¹⁾ Unumgänglich wäre in diesem Fall auch eine Erörterung der Abhängigkeit der Stellung der Ästhetik als philosophischer Disziplin vom herrschenden Philosophiebegriff²²⁾ und eine Darstellung der Geschichte der Ästhetik, die den historischen Wandel des Verhältnisses von Ästhetik und allgemeiner Philosophie widerspiegelt.²³⁾ Diese systematische Diskussion kann vielleicht Perspektiven für die Interpretation abgeben, ohne eigens thematisiert zu werden, sie kann aber im Rahmen einer historisch gerichteten Arbeit nicht im vollen Umfang selbst geleistet werden und wird daher in die kommentierenden Anmerkungen verwiesen.

3. Verfahren

Es ist zweckmäßig, zunächst die allgemeinen Anforderungen, die eine philosophische Lektüre an den Interpreten stellt, von anderen Lesarten abzuheben, wenn die Interpretationsmethode vorgreifend kurz umrissen werden soll. Man kann die verschiedenen möglichen Lesarten z.B. im Sinne E. Bettis unterscheiden.²⁴⁾ In diesem Falle käme für Solger etwa eine literarische, eine philologische, eine historische und schließlich auch eine philosophische Lektüre in Frage. Es ergibt sich aus der Zielsetzung der Arbeit und dem Charakter der Solgerschen "Vorlesungen", daß die philosophische Lektüre im Vordergrund stehen muß. Das proprium der philosophischen Lektüre liegt darin, daß Fragen wie die nach Sinn, Erkennbarkeit und Wahrheit²⁵⁾ von Aussagen in bezug auf die im Text vertretenen Thesen im Sinne einer Prinzipiendiskussion im Vordergrund stehen sollten. Eine derartige Diskussion kann jedoch wieder aus einem unmittelbar systematischen Interesse oder aus einem mehr historischen Interesse an einer Position unternommen werden. Im letzteren Falle dient die Frage nach den Inhalten der systematischen Darstellung eines bestimmten Ansatzes, der wiederum als Antwort auf einen inneren und äußeren Diskussionskontext verstanden werden kann.²⁶⁾ Auch wenn auf die ausdrückliche Darstellung der Vor- und Nachgeschichte dieses Ansatzes verzichtet wird, kann die systematische Darstellung des Ansatzes selbst diesem Verständnis vorarbeiten. Grundsätzlich erlaubt eine derartige mehr ideengeschichtliche Vorgehensweise, auch solche Texte für das gegenwärtige Verständnis präsent zu halten, die von einem bestimmten restriktiven Paradigma von Philosophie aus nicht als Vorgeschichte gegenwärtiger Positionen rekonstruierbar sind.²⁷⁾

Wenn angesichts der Gefahr des Vergessens bestimmter geistesgeschichtlicher Positionen in Folge eines Wechsels der philosophischen Orientierung solche Positionen für das gegenwärtige Bewußtsein präsent gehalten werden,²⁸⁾ scheint sich zunächst

die von verschiedenen Seiten favorisierte "rationale Rekonstruktion" als Methode anzubieten.²⁹⁾ Der Nachteil dieses Verfahrens besteht jedoch in der Gefahr einer Fixierung unterschiedlichster Positionen auf einen Maßstab, der selbst erst zur Diskussion zu stellen wäre und dem sich gerade von schwer rekonstruierbaren Positionen aus Herausforderungen stellen, die eventuell eine Veränderung des Maßstabs selbst bewirken könnten. Demgegenüber ist eher an die Forderung anzuknüpfen, die im Rahmen der Hegel-Forschung in den letzten Jahren besonders betont worden ist, daß man nämlich einen Text erst einmal "buchstabieren" solle,³⁰⁾ bevor über seinen Rationalitäts- und Realitätsgehalt entschieden werde. Dabei ist zwar ebenfalls der Ausgang von einem bestimmten Vorverständnis unvermeidlich. Dieses Vorverständnis und die von ihm ausgehenden kritischen Fragen sollten im Falle eines hermeneutischen Ansatzes aber in den Dienst eines Verständnisses des Textes und nicht in den Dienst einer Durchsetzung der eigenen Position treten. Eine historisch adäquate Deutung ist in diesem Verständnis dann die Voraussetzung für eine spätere unverkürzte Rezeption und eine gerechte Bewertung des Textes. Die "Kanones" der Interpretation im einzelnen³¹⁾ ergeben sich aus den grundlegenden methodischen Vorentscheidungen. Die Darstellung wird sich an den Aufbau der Solgerschen "Vorlesungen" selbst halten, aber die Erläuterung des Argumentationsgangs möglichst in moderner Terminologie versuchen. Dabei wird die Einführung eigener Gliederungsgesichtspunkte und eine Erläuterung der Grundbegriffe eines der Hauptmittel zur Erreichung größerer Durchsichtigkeit sein. Dazu werden aber nicht begriffsgeschichtliche Vergleiche angestellt, sondern Erläuterungen zu den inneren Zusammenhängen der Begriffe in Solgers Werk selbst gegeben. Durch Konzentration auf den argumentativen Aufbau sollen zusätzlich die sachlichen Zusammenhänge klarer werden. In den "Vorlesungen" hängt alles von einem bestimmten Grundmodell ab, das zunächst vorläufig darzustellen ist, das aber während der ganzen Argumentation stets neu zu bedenken ist. Wenn man dieses Modell im Auge behält, wird die

gesamte Argumentation leichter durchsichtig, und man kann vor allem das Gewicht einzelner Punkte besser abschätzen. Die wichtigeren Punkte werden naturgemäß besondere Aufmerksamkeit erfahren, ohne daß aber andere interessante Themen, die nicht direkt auf die Hauptargumentation zu beziehen sind, deshalb vernachlässigt werden. Die Hervorhebung und Vernachlässigung bestimmter Einzelpunkte stellt in ihrem selektiven Charakter zugleich eine immanente Kritik dar, die durch den mehr oder weniger großen Umfang der begleitenden Begriffserläuterungen noch verstärkt wird. Diese Kritik dient aber nicht der Widerlegung, sondern der Darlegung und wird deshalb nur funktional eingesetzt und nicht zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung zugespitzt.

4. Perspektive

Jede Interpretation sollte von einem bestimmten Gesichtspunkt aus eine Perspektive auf den Text freigeben und die Fruchtbarkeit dieser Perspektive in der Durchführung bewähren. Es dient der Kontrollierbarkeit des methodischen Vorgehens, wenn diese Perspektive zu Beginn der Untersuchung kurz skizziert wird, so daß man am Ende resümierend die ursprüngliche Interpretationshypothese mit den Resultaten vergleichen und auf ihre Fruchtbarkeit hin überprüfen kann.³²⁾

Die Hauptpointe der Solgerschen Ästhetik ist die These, daß die Kunst eine notwendig scheiternde Realisierung des Schönen darstellt. Wie kann diese zunächst sehr gewollt wirkende Paradoxie erläutert und plausibel gemacht werden? Dazu muß zunächst der Begriff "Realisierung des Schönen" erläutert werden, der im Zentrum der Solgerschen Kunstphilosophie steht. "Das Schöne" steht dabei zunächst nur stellvertretend für ein außeralltägliches,³³⁾ ideales "Reich der Zwecke".³⁴⁾ Diese "ideale Sphäre" bleibt der alltäglichen Anschauung verborgen und kann ihrem eigentlichen Wesen nach nur durch eine besondere Art der Intuition³⁵⁾ zureichend erfaßt werden. Es ist die besondere Leistung der Kunst gegenüber anderen Gebieten der menschlichen Kultur, diese ideale Sphäre, an der sich die ganze Kultur orientiert, sinnlich anschaulich zu machen. Jede anschauliche Realisierung muß aber wegen ihrer Bindung an die Bedingungen der materiellen Realität mißlingen. Wenn dieses Scheitern aller Realisierungsversuche des Idealen als exemplarischer Vorgang begriffen wird, wird eben dadurch die eigentliche Natur des Idealen besser erfahrbar, an dem sich alles menschliche Handeln auszurichten hat.

Wenn man die Konsequenzen dieses Ansatzes erfassen will, ist es vorher nötig, sich kurz der metaphysischen Grundfigur zu vergewissern, die dieser These zugrunde liegt. Das geschieht am besten in Zusammenhang mit der Darstellung des Einleitungs-

teils der "Vorlesungen", wo Solger eine Einordnung der Kunst unter die anderen Kulturbereiche versucht und die Grundbegriffe der Theorie der Kunst erläutert. Diese Aufgabe kann aber erst nach der Erläuterung der Gliederung und des Aufbaus der "Vorlesungen" erfolgreich in Angriff genommen werden. Vorgreifend kann man nur - ziemlich abstrakt - die Wichtigkeit dieses Ansatzes für den ganzen Aufbau der Solgerschen Ästhetik betonen. Ein Indiz dafür ist die Tatsache, daß der Aufbau der "Vorlesungen" ganz "deduktiv" von dem Grundgedanken her zu den Einzelheiten fortschreitet und stets den Bezug auf die Grundthese neu einschärft. Aber auch dieser Punkt wird erst nach der Erläuterung des Aufbaus der "Vorlesungen" wirklich verständlich werden.

Aus dem systematischen Ansatz Solgers ergibt sich auch, warum die Ästhetik in seiner ganzen philosophischen Arbeit eine Zentralstellung einnehmen muß. Wenn die ideale Sphäre³⁶⁾ prinzipiell von der Alltagsrealität geschieden bleibt und eine auch nur partielle Deckung beider Bereiche unmöglich ist, kann jede Präsentation der Idee in der Realität nur im Modus des Scheins geschehen. In diesem Sinne ist die Kunst die einzige Möglichkeit, sich der idealen Sphäre zu nähern, ohne daß zugleich die Kluft zwischen Idee und Realität zugeschüttet wird. In der Zentralstellung der Ästhetik berührt sich Solger mit den bekannten Thesen Schellings in der Zeit seiner sogenannten Identitätsphilosophie, wie sie z.B. im "System des transzendentalen Idealismus" vorliegt.³⁷⁾ Wenn Schelling auch zu den Lehrern Solgers gehörte, gibt es doch gravierende Unterschiede zwischen beiden Positionen, die im "Erwin" ausführlich zur Sprache kommen. Ein wichtiger Punkt ist vor allem die Wendung Solgers gegen eine nur spekulativ mögliche Versöhnung von Geist und Natur wie sie Schelling im Identitätssystem versuchte. Solger besteht demgegenüber auf der konkreten Einlösung solcher Versöhnungsversprechen und klagt diese Forderung durch die Figur des Erwin im gleichnamigen Dialog immer wieder ein. Andererseits hält Solger an einer grundsätzlichen Unüberbrückbarkeit des Grundgegensatzes zwischen Idee und Realität fest

und steht damit in Opposition zu allen Versuchen, mit der Überbrückung des Gegensatzes zwischen Idee und Realität alle anderen Unterschiede einzuebnen.³⁸⁾ Wegen dieser Charakteristika seines Ansatzes wird für Solger die Bedeutung der Kunst nicht etwa gemindert, sondern die Zentralstellung der Kunst wird auf diese Weise eher noch stärker unterstrichen. Wegen des Drängens auf Konkretion sind die ästhetischen Realisierungen der Idee als wertvoller anzusehen als irgendwelche allgemeinen Prinzipien, auf die man sie zurückführen will.³⁹⁾ Wegen der Verteidigung eines dualistischen Grundmodells bleiben Realisierungen der Idee in Natur oder Geschichte ausgeschlossen. Die Kunst ist so sehr die einzige Realisierung des Absoluten, daß alle Theorien und praktischen Unternehmungen sich nicht mit ihr vergleichen können, da sie stets in irgendeiner Weise im Realen befangen bleiben.

5. Aufbau

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß das Grundmodell Solgers am besten im Zusammenhang der Einleitung zu den "Vorlesungen" erläutert werden sollte. Wenn man den Aufbau der "Vorlesungen" richtig verstehen will, ist aber ein gewisser Vorgriff nötig, der über das hinausgeht, was bereits unter dem Stichwort "Perspektive" dargestellt worden ist. Solgers Ansatz ist zunächst einmal als metaphysisch zu charakterisieren, und zwar in dem Sinne, daß er von der Existenz einer Realität außerhalb der physischen Wirklichkeit ausgeht.⁴⁰⁾ Diese Realität wird im Anschluß an die Tradition des Platonismus auch als ideale Sphäre bezeichnet. Sie ist dadurch charakterisierbar, daß in ihr die Gegensätze der Prinzipien integriert sind, die sich normalerweise unversöhnlich gegenüberstehen. Wegen dieser Integrationsleistung entsteht aber gegenüber der realen Welt ein unheilbarer Bruch, der es erlaubt, Solgers Ansatz als dualistisch zu charakterisieren.⁴¹⁾ Wenn man die ideale Sphäre nicht als Konsequenz einer "Perfektionslogik" oder in Begriffen wie Harmonie und Versöhnung beschreiben will, liegt vielleicht am ehesten die Interpretation als eine Art Sinnsystem nahe, durch das die Oppositionen, die in der Realität auftreten, überhaupt erst einen gemeinsamen Bezugspunkt bekommen und in ihrer Gegensätzlichkeit konstruierbar werden.

Die Ausführung des Grundansatzes bewegt sich durch eine Reihe von Dichotomien, die innerhalb des Systemrahmens als integriert, sonst aber als konflikthaft aufzufassen sind. Wegen des inhaltlichen Charakters der Grundprinzipien, die den systematischen Ansatz Solgers ausmachen, steht auch, was die ästhetischen Konsequenzen angeht, der Inhalt gegenüber der Form eindeutig im Vordergrund, so daß die Rede von einer Inhaltsästhetik berechtigt ist. Dabei reicht es nicht zu betonen, daß Kunstwerke Zeichenkomplexe seien, die eine semantische Dimension haben oder darauf zu verweisen, daß Kunstwerke eine "inhaltliche Schicht" besäßen, die durch das Werk symbolisiert werde. Für Solger ist es wesentlich, daß dieser Inhalt

nicht noch einmal die Alltagsrealität verdoppeln darf, sondern auf etwas Höheres verweist, ohne es aber je vollkommen darstellen zu können. Wenn dabei in der Realisierung im Kunstwerk die höhere Welt sich aufhebt, erscheint gleichzeitig die alltägliche Welt in anderem Licht.

Von den Charakteristika des Grundansatzes her lassen sich bereits für die Durchführung bestimmte Eigentümlichkeiten erwarten. Besonders auffällig ist zunächst der konstruktive Zug der ganzen Vorlesung, der schon von den Zeitgenossen zum Teil befremdet bemerkt wurde.⁴²⁾ Am deutlichsten wird dieser Grundzug an Solgers geschichtsphilosophischer Konstruktion, in der mit dem Gegensatz zwischen Antike und Moderne ein Polaritätsschema aufgestellt wird, innerhalb dessen alternative Möglichkeiten in unterschiedlichen Kulturbereichen eingeordnet werden. Dieses Schema ist weniger als Interpretament der historischen Entwicklung als vielmehr als Folge einer bestimmten dichotomischen Einordnung der historischen Unterschiede zu verstehen. Eine ähnliche Verfahrensweise läßt sich auch gegenüber den formalen, logischen oder ontologischen Begriffen feststellen, mit denen Solger arbeitet. Diese Begriffe werden oft nicht in ihrem normalen, mehr oder weniger terminologischen Sinn verwendet, sondern dienen der Andeutung bestimmter Tendenzen, die wieder nur im Rahmen der Solgerschen Systematik verständlich sind. Ähnliche Probleme finden sich in Texten aus der Geschichte der Ästhetik häufiger, da es eine sachliche Schwierigkeit ästhetischer Themen ist, anschaulich Erfassbares auch begrifflich wiederzugeben.⁴³⁾ Diese grundsätzliche Schwierigkeit wird noch verstärkt durch eine auch bei anderen Philosophen des Deutschen Idealismus beobachtbare Tendenz zur Harmonisierung und Funktionalisierung grundlegender Unterschiede. Angesichts dieser Situation wird vom Interpreten eher Einfühlungsvermögen für die Inhalte, an die Solger denkt zu verlangen sein als ein terminologischer Rigorismus. Ein Beispiel, das von Gegnern schon früh kritisiert wurde, ist die Verwendung des Ausdrucks "Identität" innerhalb der verschiedenen idealistischen Positionen.⁴⁴⁾ Meist ist nur so etwas wie eine Harmonie oder

Integration unterschiedlicher Begriffe gemeint, und man würde vollkommen den Sinn des Textes verfehlen, wenn man sich an die wörtliche oder buchstäbliche Bedeutung des Terminus "Identität" halten würde. Wenn man vermeiden will, daß bei einem solchen Sprachgebrauch alle möglichen Dinge trübe ineinanderlaufen, muß man versuchen, Unterschiede und Einteilungen hervorzuheben und im Falle von Unklarheiten eigene Termini zur Fixierung der Differenzen zu verwenden. Auf jeden Fall läßt sich der systematische Aufbau der Solgerschen Ästhetik teilweise nur durch ein Gegensteuern gegen eine Tendenz der Terminologie des Textes deutlicher herausarbeiten.

Der Aufbau der "Vorlesungen" läßt sich aus Solgers Ansatz, wie er bisher skizziert wurde, in wenigen Schritten entwickeln. Auf der ersten Stufe könnte man von der im Grundmodell vorausgesetzten idealen Sphäre ausgehen, dann ihre Offenbarung in einer quasi-religiösen Form darstellen, in der sie vom Künstler aufgefaßt und in verschiedener Weise dargestellt wird, wobei sich dann in bezug auf die Resultate ein System verschiedener Künste konstruieren läßt. Will man sich etwas stärker den Notwendigkeiten anpassen, die der Aufbau eines Systems der Ästhetik mit sich bringt, kommt man schon zu einer guten Annäherung an den tatsächlichen Aufbau der "Vorlesungen". In diesem Falle würde man von einer Erörterung des Verhältnisses der Kunst zur idealen Sphäre ausgehen. Man könnte dann die verschiedenen ästhetischen Richtungen und Grundpositionen erläutern und die Hauptfaktoren der Kunst, sowohl was die formale als auch was die inhaltliche Seite angeht besprechen und dann abschließend das System der Künste selbst darstellen. Damit würde man den Anforderungen eines ästhetischen Systems gerecht, könnte aber zugleich die sachliche Grundthese zur Geltung bringen.

Solgers tatsächliches Vorgehen ähnelt stark dem zuletzt dargestellten Programm. Die "Vorlesungen" gliedern sich grob in drei Teile, wobei die letzten beiden Teile zusammengehören und der erste Teil eine systematische Einleitung gibt. Die Einleitung zerfällt wieder in drei Abschnitte: einen historischen Überblick über die Geschichte der Ästhetik, eine Einordnung

der Kunst in das kulturelle Wertsystem als Ganzes und eine Erörterung der ästhetischen Grundbegriffe. Im Hauptteil wird dann zunächst in einem der beiden Teile, der "Allgemeinen Kunstlehre", über die Hauptfaktoren der künstlerischen Produktion gesprochen und dann in dem anderen Teil, der "Besonderen Kunstlehre", die Eigenarten und ästhetischen Anforderungen an die Einzelkünste besprochen. Die "Allgemeine Kunstlehre" hat wiederum drei Teile. Am Anfang steht eine allgemeine Erörterung der Elemente ästhetischer Produktion, wozu der Produktionsprozeß selbst, die Psychologie des Künstlers und die Eigenschaften des Werkes gehören. Im zweiten Schritt werden dann die Inhalte der Kunst erörtert, wobei der Unterschied zwischen religiösen und nichtreligiösen Stoffen die Hauptgliederung abgibt. Den Schlußteil der "Allgemeinen Kunstlehre" bildet dann eine Diskussion der Rolle des Künstlers und der künstlerischen Verfahrensweisen, wobei vor allem der Gegensatz zwischen der "Poesie", die im Sinne der allgemeinen künstlerischen Kreativität und Originalität verstanden wird und der "Kunst im engeren Sinne", d.h. der mehr artistischen Qualitäten ästhetischer Produktion im Vordergrund steht. Im letzten Teil der "Vorlesungen" der "Besonderen Kunstlehre" wird, nachdem die Bedingungen der Produktion behandelt sind, ein System der Produkte der künstlerischen Tätigkeit gegeben. Dabei spielt wieder der Gegensatz zwischen Poesie und Einzelkünsten die Hauptrolle der schon im letzten Abschnitt der "Allgemeinen Kunstlehre" im Mittelpunkt stand. Allerdings sollen die Begriffe "Poesie" und "Kunst" nicht so sehr auf verschiedene Richtungen künstlerischer Tätigkeit als vielmehr auf deren Verkörperung in der Literatur einerseits und den Einzelkünsten andererseits verweisen.

B Hauptteil

I Systematische Vorbemerkung

1. Ästhetik als philosophische Disziplin

Am Anfang der "Vorlesungen" stehen "Vorläufige Bemerkungen über Namen und Begriff der Ästhetik".¹⁾ Darauf folgt, bevor der erste Teil "Vom Schönen" handelt, eine "Historische Einleitung" in die Ästhetik. Die historische Einleitung kann wegen der Konzentration auf die systematischen Fragen und wegen der ausführlicheren Behandlung desselben Themenkomplexes im "Erwin" im folgenden ausgeklammert bleiben. In den "Vorläufigen Bemerkungen" geht es dagegen um systematische Fragen, und zwar vor allem um solche, die mit der Stellung der Ästhetik innerhalb der philosophischen Disziplinen zu tun haben. Gleichzeitig geht es dabei um die Funktionsbestimmung philosophischer Theorien gegenüber anderen für ästhetische Fragen wichtigen Methoden.

Solger setzt mit der These ein, daß ästhetische Wertbegriffe, die im Sinne der Tradition als Varietäten des Schönen gefaßt werden, nicht in der Natur, sondern nur in der Kunst ihre eigentliche Anwendung finden.²⁾ Die Ästhetik ist daher im eigentlichen Sinne nur als Kunsttheorie möglich.³⁾ Solger bringt die Abhängigkeit der Theorie des Schönen von der Theorie der Kunst, die mit dieser These begründet wird, dadurch zum Ausdruck, daß er die Ästhetik zu einem Teil der praktischen Philosophie erklärt.⁴⁾ Die Kunst ist eine Art des planvollen Hervorbringens und muß deshalb zusammen mit anderen Arten des Handelns und Hervorbringens behandelt werden.⁵⁾ Mit dieser Ortsbestimmung werden zugleich die ästhetischen Ansätze von Baumgarten und Kant zurückgewiesen.⁶⁾ Baumgarten bietet eine Art Wahrnehmungs- und Geschmackslehre und muß daher die Ästhetik im Rahmen der Psychologie behandeln. Kant gibt eine ästhetische Urteilslehre und muß die Ästhetik daher im Rahmen der Logik behandeln.

Beides ist für Solger nicht sachgemäß, weil dabei der Zusammenhang mit dem ästhetischen Zentralphänomen der "Realisierung" von Ideen verlorengelht, das nur im Rahmen einer Theorie des Handelns und Herstellens adäquat thematisiert werden kann.

Nachdem der Ort der Ästhetik unter den philosophischen Disziplinen bestimmt ist, kann die allgemeine Funktion philosophischer Ästhetik selbst bestimmt werden. Es kann zunächst einmal nicht die Aufgabe philosophischer Analysen sein, Fragen der künstlerischen Technik oder Fragen der Kunstgelehrsamkeit und Kunstgeschichte zu beantworten.⁷⁾ Die Kunstgelehrsamkeit oder Kunstgeschichte sammeln Erfahrungen und führen sie auf bestimmte Regeln und Begriffe wie z.B. den des Stils zurück. Die Kunstkritik dient im Unterschied dazu der Urteils- und Geschmacksbildung und steht in engem Zusammenhang mit der Kunstwissenschaft einerseits und der künstlerischen Praxis andererseits. Die Philosophie der Kunst hat im Unterschied zu diesen theoretischen Bemühungen die Aufgabe, nach den Prinzipien, Grundbegriffen und Methoden zu fragen, die bei Erörterungen der künstlerischen Techniken der Kunstkritik und der empirischen Kunstwissenschaft vorausgesetzt werden.

Es ist nicht die Aufgabe der Philosophie, dem Künstler oder dem Publikum bestimmte ästhetische Ideen erst zu vermitteln, vielmehr muß die philosophische Ästhetik das Vorhandensein solcher Ideen schon voraussetzen. Die Leistung philosophischer Ästhetik liegt dann darin, "klare Einsicht"⁸⁾ in die ästhetischen Realitäten zu vermitteln, die ihr selbst vorgegeben sind. Das kann nur gelingen, wenn die Philosophie nicht auf ein bloßes Registrieren formaler Zusammenhänge reduziert wird. Vielmehr muß ein originärer Zugang des philosophischen Denkens zu den Inhalten der Kunst angenommen werden, wenn die philosophische Ästhetik etwas Produktives zum Verständnis der Kunst beitragen soll.

Umgekehrt kann die Förderung, die von einer Beschäftigung mit der Theorie der Kunst für die Philosophie erhofft werden kann, vor allem propädeutischer Art sein. Die Einleitungsfunktion, die nach Solgers Meinung der Ästhetik zukommt, ist so tief begründet, daß er so weit geht, die Forderung nach einer Beschäftigung mit der Philosophie der Kunst an die Stelle der platonischen Forderung nach einer propädeutischen Beschäftigung mit der Geometrie zu setzen. Durch die Beschäftigung mit der Kunst werde man dauernd auf die in den Werken verkörperten Gedanken verwiesen und zugleich zur Erreichung der höheren Bewußtseinsstufe angehalten, die für ihre Erfassung erforderlich ist.

II Ästhetische Werte und Grundbegriffe

1. Ästhetik und Wertsystem

Nach den allgemeinen Vorbemerkungen beginnt die eigentliche systematische Arbeit mit einer Einordnung der ästhetischen Ideen in den Kontext anderer grundlegender Wertbegriffe. Im Anschluß daran handelt Solger dann "Von den Gegensätzen und Beziehungen, durch welche die Idee des Schönen wirklich wird", d.h. er gibt einen Überblick über grundlegende ästhetische Begriffe und Prinzipien. Bei allen Begriffen handelt es sich dabei um Alternativen, zwischen denen bei der Realisierung des Schönen zu wählen ist, bei denen aber stets beide Seiten zum vollen Verständnis der ästhetischen Ideen unverzichtbar sind.

Man darf für die Zwecke der systematischen Einordnung ästhetischer Begriffe kein philosophisches System in Kurzfassung erwarten. Solger betont, daß es genüge, im Anschluß an den common sense die Idee des Schönen systematisch abzuleiten.⁹⁾ Man kann dabei von der Beobachtung ausgehen, daß philosophische Systeme stets die Harmonisierung von Begriffen oder Prinzipien versuchen, die sonst als gegensätzlich aufgefaßt werden.¹⁰⁾ Dabei sind es vor allem die Gegensätze zwischen Einzelnem und Allgemeinem oder noch fundamentaler, zwischen Einheit und Vielheit,¹¹⁾ die im üblichen Verständnis die Prinzipien zweier entgegenstrebender Tendenzen, für das philosophische Denken aber Pole einer Korrelation darstellen, die unauflöslich ist. Alle philosophischen Begriffe müssen in einem Zusammendenken solcher Oppositionen bestehen. Das gilt auch für den Begriff des Schönen, in dem die historisch im Bereich der Ästhetik aufgetretenen Gegensätze zwischen Wahrnehmung und Begriff oder Erscheinung und Wesen aufgehoben sind.¹²⁾ Es ist undenkbar, daß eine der Seiten dieser Begriffspaare allein ausreichend wäre, was im Gegensatz zu Baumgartens Versuch, die Wahrnehmung zum ästhetischen Hauptbegriff zu machen steht, aber auch zu Kants Versuch, im Urteil den Schlüssel zur Ästhetik zu finden. Damit würde man das Zusammengehörige trennen und würde nur verstandesmäßige Einheiten zurückbehalten. Es kommt aber nach Solger

wesentlich darauf an, diese übergegensätzliche Einheit mit einem höheren Vermögen als dem Verstand aufzufassen, wenn man unter den Ideen, die für die Philosophie wichtig sind, auch der Schönheit gerecht werden will.¹³⁾ An der Schwierigkeit, eine höhere Synthese zustande zu bringen, die nicht rein verstandesmäßig erfassbar ist, scheitern letztlich die Theorien Baumgartens und Kants,¹⁴⁾ bei denen das Streben nach Zweckmäßigkeit bzw. begrifflicher Konstruierbarkeit nur zu ästhetisch willkürlichen Entscheidungen für eine Seite des Gegensatzes führt.

Ebenso wie die Richtung auf Zweckmäßigkeit oder rationale Konstruierbarkeit in der philosophischen Ästhetik muß aber auch der Gegensatz zwischen Idealisierung und Naturnachahmung,¹⁵⁾ der die Auseinandersetzungen in der Kunstkritik bestimmt, zugunsten einer höheren Einheit aufgehoben werden. Es muß angenommen werden, daß diese Einheit in einer höheren Realitätsebene schon vorhanden ist. Weil der Verstand nicht an diese ideale Region heranreicht, die den Vereinigungsgrund für die üblichen Gegensätze bildet, muß ein "höheres Selbstbewußtsein" an seine Stelle treten. Vergleichbare Eigenschaften wie das "höhere Selbstbewußtsein" hat nach allgemeinem Verständnis die Anschauung,¹⁶⁾ weil auch in der Anschauung ein unmittelbarer und ungeteilter Zugang zu den Gegenständen gegeben ist. Während Denken und Handeln normalerweise zwischen der Orientierung am Singulären und am Generellen hin und her schwanken, ist bei der Anschauung das Allgemeine und das Einzelne untrennbar.¹⁷⁾ Diese anschauliche Einheit ist aber dem normalen Bewußtsein unzugänglich, das in Wahrnehmung und Verstand, Einzelnes und Allgemeines zerrissen ist. Die Einheit beider Seiten, die das "höhere Selbstbewußtsein" zu erfassen vermag, erscheint daher vom normalen Bewußtsein her als "Offenbarung"¹⁸⁾ und gibt insbesondere den aus diesem Geist geschaffenen Werken der Kunst ihren eigentümlichen Zauber.

Trotz der Harmonie, die Solger in einer höheren Region realisiert sieht, läßt sich diese noch einmal in Natur und Bewußt-

sein oder in subjektive und objektive Manifestationen der idealen Sphäre aufspalten.¹⁹⁾ Die Manifestationen können dabei aber nicht zugleich den Platz dessen einnehmen, was sie vertreten. Die Natur steht in der Spannung zwischen den Konflikten verschiedener physischer Kräfte einerseits und der Harmonie des Weltsystems andererseits. Sie kann infolgedessen nicht die ideale Harmonie und damit den Rahmen für die Idee des Schönen liefern. Das Bewußtsein ist auf der anderen Seite an den Unterschied von Theorie und Praxis und an die Leitideen des Wahren und des Guten gebunden. Die Theorie kann nicht der Bereich der Ästhetik sein, weil Denkanstrengung und Begrifflichkeit nicht mit dem spontanen Charakter ästhetischer Anschauung vereinbar sind. Die Praxis im engeren Sinne kommt als Ort der Ästhetik insofern nicht in Frage als mit den für sie konstitutiven Begriffen des Guten und des Sollens zwischen Idee und Realität angezeigt ist, das nicht zur Vollendung paßt, die man im Bereich der Ästhetik erwartet.

ein Defizit

Ebensogut wie man die Unterschiede zwischen Theorie und Praxis zuschärfen kann, kann man aber die gemeinsamen Eigenschaften betonen. Dies kann nach zwei verschiedenen Richtungen geschehen, die durch das Überwiegen des passiv-theoretischen oder des aktiv-praktischen Elements gekennzeichnet sind. Die eine Richtung dieser Vereinigung führt zur Religion, bei der die Erscheinungswelt letztlich zugunsten der idealen Sphäre aufgegeben werden soll.²⁰⁾ Die andere Richtung ist die der ästhetischen Werte, bei der umgekehrt die Ideen sich in der realen Welt auflösen.²¹⁾ Damit ist endlich die Stelle gefunden, an der die Ästhetik ihren Gegenstand im Reich der Ideen festmachen kann. Die Kunst mit ihrer Leitidee des Schönen erhält dadurch neben der Religion den höchsten Rang im Wertsystem, das überhaupt möglich ist.²²⁾

2. Ästhetische Grundbegriffe

Trotz seiner Umständlichkeit verweist der Titel "Von den Gegensätzen und Beziehungen, durch welche die Idee des Schönen wirklich wird" schon auf die Hauptpunkte, die im folgenden behandelt werden. Nachdem die Idee des Schönen abgeleitet ist bzw. der Bereich der Ästhetik in einem umfassenderen Wertsystem fixiert ist, sollen jetzt die verschiedenen ästhetischen Ideen selbst soweit spezifiziert werden, daß ihre konkrete Anwendung durchsichtig wird. Die Begriffe, die dabei diskutiert werden, treten jeweils als Gegensatzpaare auf, bei denen eine Entscheidung gefordert ist, ohne daß diese Entscheidung aber für die ursprüngliche Einheit der Begriffe relevant ist, in der beide Seiten aufgehoben sind.²³⁾ Die Gegensatzpaare ergeben sich durch externe Kombinationen des ästhetischen Grundbegriffs des Schönen mit wichtigen ontologischen Gegensätzen einerseits und durch interne Differenzierungen des Schönheitsbegriffs andererseits. So werden zunächst die Gegensätze zwischen Geist und Körper, Freiheit und Notwendigkeit, Individuum und Gattung, Subjekt und Objekt sowie Idealität und Realität auf ihre Bedeutung für die Realisierung der Schönheit hin geprüft. Danach werden mit den Gegensätzen zwischen Erhabenem und Schöнем, Tragischem und Komischem und deren Verästelungen weitere Bedingungen für die Konkretisierung des grundlegenden Begriffs der Schönheit erörtert, wobei dieser letzte Teil infolge der vielfältigen Differenzierungen, die in ihm auftreten, den größten Raum einnimmt.

Die Diskussion der ästhetischen Grundbegriffe beginnt mit der Fortführung der Hauptpunkte aus der "Deduktion" oder systematischen Einordnung des Ästhetischen im ersten Abschnitt. Als grundlegend wird die These herausgestellt, daß die Realität, die dem normalen Bewußtsein als die einzige gilt, keinen Platz für die Schönheit gewährt, da sie in Konflikten verstrickt ist,

die vom Standpunkt der umgreifenden Einheit aufgehoben sind.²⁴ Der Hauptgegensatz zwischen Theorie und Praxis, in dem das Bewußtsein sich stets bewegt, ist vom Begriff der Schönheit her überwunden, da sich durch die produktive Tätigkeit im Bereich der Ästhetik die Theorie in Praxis verwandelt und umgekehrt die Anschauung zugleich produktiv ist. Was die Realisierungsmodi der verschiedenen Ideen angeht, wird das Schöne nochmals als Offenbarung der Idee in der Realität der Selbstaufgabe im Bereich der Religion und der stufenweisen Annäherung an das Ideale im Bereich der Ethik entgegengesetzt. Die Überwindung der Gegensätze, mit denen der Verstand arbeitet, ist als Hauptmerkmal aller Ideen auch Merkmal der Idee des Schönen. Besonders wichtig ist die Forderung, daß der Begriff und das Einzel Ding einander völlig entsprechen sollen. In dem Bereich, der dem Verstand zugänglich ist, ist zwar auch stets Begriffliches und Gegenständliches erforderlich, jedoch kommt beides nie zur vollen Deckung. Ideal wäre es, wenn der Gegenstand völlig den Begriff exemplifizierte und der Begriff völlig der Sache angemessen wäre.²⁵ Für den Bereich des Schönen ist diese Übereinstimmung wie für alle Ideen Voraussetzung. Als Beispiele für die Erfüllung dieser Forderung gibt Solger die griechische Idealplastik an, bei der die einzelnen Figuren jeweils Modifikationen des einen Begriffs des Göttlichen darstellen, diesen aber andererseits gleichzeitig völlig in der Einzelgestalt ausgehen lassen. Ein anderes Beispiel sind die Reflexionen, z.B. in der Lyrik Pindars, die in steter Verknüpfung mit ganz einzelnen Gefühlen diese ins Typische zu wenden helfen.²⁶ Ein derartiges vollkommenes Zueinanderpassen des Gegensätzlichen kann nur durch eine angemessene Einstellung, eine "höhere" Bewußtseinslage gewürdigt werden, die vor allem dem Zusammenstimmen eines überindividuellen Zusammenhangs und des sinnlichen Einzelfalls gerecht wird. Gelingt es, diese Einstellung zu gewinnen, ist Zufriedenheit die Folge, da der Betrachter sich zugleich mit der Sache und mit sich selbst im Einklang fühlt. Ohne eine solche subjektive Reaktion kann man letztlich überhaupt nicht von Schönheit sprechen, so daß zugleich die Grenz

zwischen Subjekt und Objekt festgehalten und als im Allzusammenhang aufgehoben angesehen werden muß.²⁷⁾

Wenn man nach einem realen Träger sucht, der beide Seiten des Gegensatzes zwischen Subjekt und Objekt in sich vereinigt, findet sich nur der Mensch, der einen geistigen Zusammenhang zugleich erfassen und als Person selbst verkörpern kann. Deshalb sind für die Realisierung der umgreifenden Einheit auch ontologisch-anthropologische Gegensätze relevant. Die erste Alternative, um die es bei der Spezifizierung des Begriffs der Schönheit geht, ist der anthropologische Grundgegensatz zwischen Geist und Körper, dem der Unterschied zwischen geistiger und körperlicher Schönheit entspricht.²⁸⁾ Bei der geistigen Schönheit wehrt Solger zunächst die Identifizierung mit interessanten, merkwürdigen oder außerordentlichen Charakteren ab.²⁹⁾ Ebensowenig wie eine Typisierung reiche eine Charakterisierung allein für die geistige Schönheit aus, vielmehr müsse eine harmonische Proportion beider Seiten gefunden werden. Bei der körperlichen Schönheit ist in normativer Absicht die Vereinbarkeit mit allen Formen der Unsittlichkeit abzuwehren, da sich in diesem Fall das Materielle am Objekt zu sehr vordrängt, um eine Einheit mit seinem Begriff zuzulassen. Weil die Beziehung zwischen Körper und Geist für den Menschen notwendig ist, läßt sich volle Schönheit nicht realisieren, solange der Gegensatz zwischen beiden Seiten der menschlichen Natur nicht aufgehoben ist. Der Körper stört beim Menschen die geistige Schönheit und der Geist die Schönheit des Körpers. Ist reine körperliche Schönheit doch einmal realisiert, wirkt sie sofort eigentümlich geistlos. Unter diesen Bedingungen findet sich in der Realität keine wirkliche Schönheit, sondern, wie Solger in einer platonischen Wendung sagt, nur die Erinnerung daran.³⁰⁾

Wenn man statt des Konflikts das Zusammenspiel von Körper und Geist betrachtet, läßt sich ein neuer Gegensatz konstruieren. Dieser Gegensatz baut auf der Tatsache auf, daß unter den Bedingungen der Freiheit der Mensch mit geistigen Mitteln selbst das Geschehen bestimmt, daß er aber unter den Bedingungen der Naturnotwendigkeit von körperlich-mechanischen Kräften von außen bezwungen wird.³¹⁾ Unter den Bedingungen der Naturnotwendigkeit steht nach Solger alles Geschehen für die fata-

listische Weltsicht der Antike, die die Abgeschlossenheit und Unbeeinflußbarkeit alles Geschehens betont.³²⁾ Ebenso wie diese Weltsicht sich in dem Schönheitsbegriff niederschlägt, ist es bei der vom Christentum herbeigeführten Umwertung, wonach gerade die Freiheit, das verantwortliche Handeln und die Sittlichkeit im Mittelpunkt stehen. Zieht man aus diesem Standpunkt ästhetische Konsequenzen, so ergibt sich die Forderung, daß das ästhetische Objekt in seinen expressiven Zügen die Spuren des freien Aktes erkennen läßt, der es hervorgebracht hat. Es kommt dabei nicht auf den individuellen Charakter des Künstlers an, der das ästhetische Objekt hervorgebracht hat, ebensowenig wie es bei der antiken Schönheitsvorstellung auf die einzelnen Naturkräfte ankam, die für die ästhetische Erfahrung verantwortlich sind, sondern es geht um eine Repräsentation der allgemeinen Natur dieser Faktoren in der ästhetischen Erfahrung. Wie im Falle der körperlichen und der geistigen Schönheit ist auch im Falle der notwendigen und der freien Schönheit eigentlich keine Trennung der beiden Seiten möglich, so daß auch in der Dimension des nach Freiheit und Notwendigkeit differenzierten menschlichen Handelns sich das Schöne nicht rein verwirklichen kann.

Die nächste Stufe wird erreicht, wenn Freiheit und Notwendigkeit in Beziehung gesetzt werden, die auf der vorigen Stufe als unvereinbar erschienen. Der die neue Stufe bestimmende Kontrast ist die Dichotomie zwischen individueller und natürlicher Schönheit.³³⁾ Individualität oder Persönlichkeit ist dabei als die geistige Freiheit in ihrer Hemmung durch die Natur der Dinge zu verstehen, während die Natur als die individuelle, im Einzelnen realisierte Natur definiert ist. Wird der Gegensatz wie beim jungen F. Schlegel als der zwischen subjektiver und objektiver Schönheit gefaßt oder wird wie bei Schiller das Natürliche dem Sentimentalischen entgegengesetzt, wird meist gleichzeitig versucht, eine der beiden Seiten als die vorzüglichere hervorzuheben.³⁴⁾ Meist ist es die "natürliche" Seite, bei der mit weniger Gefahren der subjektiven Willkür drohen sieht. Nach Solger ist jedoch eine solche Rangordnung vergeblich, da wie

Natur und Individualität selbst auch die natürliche nur zusammen mit der individuellen Schönheit bestehen kann. Deshalb sind auch die individuelle und die natürliche Schönheit in ihrer Einseitigkeit defizitär.

Nachdem die bisherigen Stufen jeweils durch Überwindung der Gegensätze der vorherigen Stufen konstruiert wurden, wird mit dem nächsten Schritt ein gewisser Abschluß erreicht, indem die Realität als Ganze in Gegensatz tritt zur idealen Sphäre der Vollkommenheit und Harmonie. Der religiöse Ausdruck dieses Gegensatzes ist nach Solger der Gegensatz zwischen Göttlichem und Irdischem, der in der Unterscheidung zwischen göttlicher und irdischer Schönheit sowie religiöser und nichtreligiöser Kunst widergespiegelt wird.³⁵⁾ Zwischen der Sphäre des Göttlichen und der des Irdischen gibt es keine Übergangsmöglichkeit. In Übereinstimmung mit dem Grundprinzip von Solgers Philosophie bleiben beide Bereiche "durch eine ewige Grenze getrennt". Die Unmöglichkeit eines realen Übergangs zwischen den Gegensätzen des Idealen und des Realen läßt auch im Geltungsbereich des Unterschieds zwischen göttlicher und irdischer Schönheit die vollkommene ästhetische Erfüllung nicht zu. Wenn man aber doch auch auf dieser Stufe die Schönheit "retten" will,³⁶⁾ muß man die Ebene des reinen Denkens ins Spiel bringen, auf der ein Zugang zur Ebene der Idealität unter den Bedingungen der Realität möglich ist. Man kann dann entweder ein Übergangs- oder ein Auflösungsverhältnis der beiden Seiten annehmen. Das Übergangsverhältnis läßt sich wieder im Sinne des Erhabenen oder des Schönen im engeren Sinne auffassen. Das Erhabene ist eine Art Übergang von der Realität zur Idee, eine "werdende Schönheit". Das Schöne im engeren Sinne ist dagegen eine Art Abbild idealer Vollkommenheit in der Realität. Das Auflösungsverhältnis von Idee und Realität differenziert sich wieder nach der Unterscheidung von Tragik und Komik.³⁷⁾ Wenn man reale Entsprechungen zu diesen gedanklichen Übergängen sucht, kann man die Unterscheidung eines sukzessiven von einem instantanen Prozeß nennen, die dem Unterschied zwischen Übergang und Auflösung entspricht.

Mit der Einführung der Unterscheidung eines gedanklichen Übergangs- oder Auflösungsverhältnisses zwischen Realem und Idealem ist nur der Rahmen für eine ausführlichere Erläuterung der Begriffe "schön" und "erhaben" sowie "tragisch" und "komisch" gegeben, die den Rest des ersten Teils der "Vorlesungen" in Anspruch nimmt. Der Begriff der Erhabenheit und der Begriff der Schönheit im engeren Sinne bezieht sich nicht auf die prinzipiell mögliche vollkommene Vereinigung der Gegensätze der Realität innerhalb der idealen Sphäre, sondern auf den Übergang des Idealen in die Realität. Von der Realität her gesehen bedeutet das jedesmal eine Art Sublimierung, von der Idee aus eine Art Konkretisierung.³⁸⁾ Auf jeden Fall handelt es sich stets um einen gedanklichen Vorgang, nicht um eine reale Aufhebung des Grundunterschieds. Wegen der Rolle, die das Subjekt als Träger dieser gedanklichen Vermittlungsleistung für die Schönheit spielt, könnte man den kantischen Ansatz für richtig halten. Solger weist jedoch den Vergleich durch den Hinweis zurück, daß "alle Kräfte des Gemüts", nicht nur Geschmack und Urteilskraft wie bei Kant, für die Erfassung des Schönen einzusetzen seien.

Das Erhabene steht mit dem Schönen insofern auf einer Stufe, als es von der gewöhnlichen Realität geschieden ist. Der Unterschied zwischen Erhabenem und Schöner liegt nur in einer relativen Statik bei der Schönheit, die der Dynamik des Erhabenen entgegengesetzt ist.³⁹⁾ Der dynamische Charakter des Erhabenen erfordert jedoch nicht unbedingt eine Äußerung in gewaltigen emotionalen Bewegungen. Es ist eher die Kraftkonzentration in lapidaren Formen, die Prägnanz und Kontrolle verstrahlen, die "erhaben" zu nennen ist. Das "mathematisch Erhabene", das Kant vom "dynamisch Erhabenen" unterscheiden will, ist auf das dynamisch Erhabene zu reduzieren, da die Größe beim Erhabenen stets als Zeichen der Kraft und Stärke gedeutet wird und nur so beeindrucken kann.⁴⁰⁾

Trotz ihrer faktischen Unmöglichkeit ist eine Koinzidenz des Idealen und Realen, wie gezeigt worden ist, rein gedanklich

vollziehbar. Dabei muß dann der Übergang als vollendet und nicht nur als im Werden begriffen gedacht werden. Die damit erreicht Differenzierung im Begriff des Erhabenen wird durch den Begriff der Würde repräsentiert.⁴¹⁾ Die Würde ist resultatthafter im Vergleich zur prozeßhaften Erhabenheit und muß eher den Eindruck der Ruhe und Abgeschlossenheit erwecken.⁴²⁾

Ebenso wie beim Erhabenen durch den Begriff der Würde läßt sich beim Schönen eine weitere Differenzierung durch den Begriff der Anmut erreichen. Dabei gilt es aber eine Verwechslung zu vermeiden, die bei einer Deutung der Schönheit im Stile E. Burkes naheliegt.⁴³⁾ Bei Burke wird das Schöne zu sehr dem Reizenden oder Lieblichem angenähert, so daß die Beziehung auf den Gedanken einer idealen Sphäre verlorenggeht. Ein Indiz der Verfehlung des Wesens des Schönen bei dieser Deutung ist die Beobachtung, daß das Schöne uns im Unterschied zum Reizenden in eigentümlicher Weise melancholisch stimmt.⁴⁴⁾ Das Erlebnis der Schönheit ist mit einem ruhigen Schmerz verbunden, der aus dem Bewußtsein der Vergänglichkeit einer Erscheinung des Vollkommenen entsteht. Ist die Verwechslung zwischen Reizendem und Schöнем vermieden, kann parallel zur Unterscheidung von Erhabenheit und Würde die Anmut der Schönheit entgegengesetzt werden, wobei jeweils das prozessuale dem resultatthaftern Element entgegensteht.⁴⁵⁾ Die Schillersche Bestimmung der Anmut oder Grazie als "Schönheit in der Bewegung" kommt dann zu ihrem Recht, wenn man die Assoziation einer bloß zufälligen Bewegung fernhält und mehr an die Erscheinung des Idealen im Wandel der Realität denkt.

Die Differenzierung der Begriffe des Schönen und Erhabenen bedarf noch einer abschließenden Erläuterung der Beziehungen der Teilbegriffe zueinander. Einerseits haben Schönheit und Würde einen mehr statischen, Anmut und Erhabenheit einen mehr dynamischen Charakter. Andererseits lassen sich Anmut und Würde als erworbene Eigenschaften der Erhabenheit und Schönheit als angeborenen Eigenschaften entgegenstellen.⁴⁶⁾ Innerhalb dieser schematischen Anordnung der Begriffe kann man das Schöne und Erhabene gegenüber Anmut und Würde als unvollkommener betrachten, da sie sich dem Idealen nur nähern. Wegen des defizitären

Charakters des Schönen und Erhabenen kam im 18. Jahrhundert der Vergleich mit der Moral und dem im Begriff des Sollens implizierten Defizit⁴⁷⁾ auf, d.h. das Lehrstück vom Schönen als Symbol der Sittlichkeit. Dabei wird jedoch die Schönheit in Solgers Augen allzusehr von der Kunst abgelöst, wodurch sie in der Tat eine bloße Annäherung bleiben muß. Das Kunstschöne dagegen erlaubt, von der einzig menschenmöglichen Erscheinung des Vollkommenen selbst zu sprechen.⁴⁸⁾ Wenn man in einer reinen theoretischen Einstellung stehenbleibt, muß man allerdings das Schöne in seiner Bindung an die Praxis der Kunst verfehlen.⁴⁹⁾

Nach der Behandlung des Übergangsverhältnisses zwischen Idealem und Realem verwendet Solger den Rest des ersten Teiles auf die Behandlung des Auflösungsverhältnisses beider Sphären. Das Eigentümliche dieses Auflösungsverhältnisses läßt sich nur vor dem Hintergrund des äußersten Gegensatzes zwischen Idee und Realität verstehen, wie er in der Religion und ihrem Gegensatz zur Kunst zum Ausdruck kommt. Wegen der Tendenz, die gewöhnliche Welt für bestimmte Ideale aufzuopfern, zielt die Religion in eine andere Richtung als die Kunst, die stets an die Wirklichkeit gebunden bleibt.⁵⁰⁾ Historisch wirkte sich diese Divergenz häufig in Konflikten zwischen Religion und Kunst aus. In der Geschichte des Christentums ging der Konflikt oft bis zur Verdammung der Kunst,⁵¹⁾ womit dann allerdings der Gefahr einer kulturellen Barbarisierung Vorschub geleistet wurde.⁵²⁾ Auf Seiten der Künstler, z.B. bei Michelangelo, führte der Antagonismus zwischen Kunst und Religion bisweilen zu einer Verzweiflung über die Spaltung und Zerrissenheit der ganzen menschlichen Natur. Der Konflikt beruhte aber auf einer falschen Reduktion der Kunst auf die Sinnlichkeit und einer Verkenntung ihres tieferen idealen Sinnes.⁵³⁾ Wie die Religion wegen des idealen Gehaltes für die Kunst eine notwendige Bedingung ist, ist die Kunst wegen der Forderung nach adäquater Realisierung dieses Gehaltes der Religion unentbehrlich.

Das Auflösungsverhältnis zwischen Idee und Realität erhält erst durch das religiöse Bewußtsein des Gegensatzes zwischen beiden Sphären sein eigentliches Gewicht. Solger unterstreicht diesen Zusammenhang, indem er nicht nur von einer Auflösung beider Sphären, sondern davon spricht, daß es bei einem Kontakt zu einer Vernichtung beider Seiten komme.⁵⁴⁾ In der tragischen Schönheit, in der diese Vernichtung realisiert wird, ist immer ein Untergang Bedingung der Erscheinung des Idealen. Der gemeinte Untergang ist jedoch nicht ein Untergang dessen, was die Natur von vornherein zum Untergang bestimmt hat. Tragisch ist nur der Untergang der Idee selbst.⁵⁵⁾ Dieser Untergang wird an etwas Endlichem sichtbar, erhält aber nur Bedeutung, insofern sich darin das Ideale selbst offenbart. In solchen Untergängen zeigt sich die ideale Sphäre nicht nur als unterschieden, sondern als gegensätzlich.⁵⁶⁾ Bei solchen Gegenwelten läßt sich ein Kontakt nur in einer Art Explosion denken.⁵⁷⁾ Weil mit dem Begriff des Tragischen der höchste Punkt innerhalb der ästhetischen Ideen erreicht ist, wird von dort aus Solgers Grundkonzeption besonders deutlich, und es ist unter diesen Umständen wohl kaum übertrieben, von einem tragischen Schönheitsverständnis zu sprechen.

Die Welt, wie sie ist, ist ebenso wie die Welt, wie sie sein sollte, d.h. die ideale Welt, nur eine Auswahl aus den "möglichen Welten". Die Auswahl der zur Realität gerechneten Sachverhalte ist nach Solger durch ihren widersprüchlichen oder konflikthaften Charakter von der Harmonie der idealen Welt unterschieden. Es sind die inneren Konflikte und Widersprüche der menschlichen Natur selbst, die im Tragischen zum Untergang der Idee führen. Ein tragischer Konflikt liegt z.B. in der Gleichzeitigkeit von Schuld und Unschuld im Falle des Ödipus vor.⁵⁸⁾ Man kann den Begriffskonflikt durch die Unterscheidung zwischen subjektiver Unschuld und objektiver Verantwortlichkeit des Ödipus aufzulösen versuchen, man entkommt aber dadurch nicht dem Bewertungskonflikt zwischen Gesinnung und Folgen einer Tat. Die bloße Empfindung von Mitleid in solchen Fällen wehrt Solger als untragisch ab.⁵⁹⁾ Angemessen ist vielmehr,

sich des Verhältnisses zwischen den höchsten Möglichkeiten des Menschen und seinem "Gebanntsein in eine widersprüchliche Existenz"⁶⁰⁾ bewußt zu werden. In diesem Bewußtsein liegt neben der Trauer zugleich etwas Tröstliches, da auf diese Weise immerhin eine Garantie der Objektivität des Idealen gegeben ist.⁶¹⁾ Vor allem im Falle der Selbstaufopferung ist dieser Zusammenhang faßbar, weil ein solches Handeln nur von dem Glauben an das Bestehen einer idealen Welt her verständlich ist.

Unter den Theorien des Tragischen gibt es vor allem eine Konkurrenz zwischen einem mehr aristotelischen und einem mehr stoischen Theorietypus. Die aristotelische Theorie betont bekanntlich die Bedeutung der Affekte "phobos" und "eleos" beim Erlebnis tragischer Vorgänge. Die Leidenschaften werden dieser Theorie zufolge⁶²⁾ nicht um ihrer selbst willen ins Spiel gebracht, sondern aus therapeutischer Absicht. Durch die tiefe Empfindung der Affekte soll eine Befreiung stattfinden und nicht ein sentimentales Klagen über den Weltlauf befördert werden.⁶³⁾ Die stoische Theorie, insbesondere der klassische französische Neostoizismus, betont dagegen den Kampf zwischen sittlicher Freiheit und sinnlicher Neigung.⁶⁴⁾ Diese oft hybride Stilisierung heroischer Willensstärke kann jedoch, ebenso wie die Theorie der Affekttherapie ohne den Bezug auf bestimmte Ideale für Solger der Bedeutung des Tragischen nicht gerecht werden.

Wenn Solger nach den für sein Selbstverständnis fundamentalen Ausführungen über das Tragische das Komische als gleichberechtigten Begriff einführt, könnte man zunächst an ein Versehen glauben, da meist das Komische als ein minderwertiges ästhetisches Genus betrachtet wird. Die Parallele wird aber mit voller Absicht gezogen und stellt einen besonders charakteristischen Zug der Solgerschen Ästhetik dar, in der es wohl zum ersten Mal in der Geschichte der philosophischen Ästhetik zu einer solchen Einschätzung kommt.⁶⁵⁾ Wenn man das Komische und das Lächerliche verwechselt,⁶⁶⁾ kommt man aber ebensowenig wie

bei einer Verwechslung des Tragischen und des Traurigen zur einzig adäquaten Auffassung dieser Phänomene von jener Erscheinung der Idee her, die die Schönheit darstellt. Wenn die Welt, wie sie ist, mit ihren Eigenschaften der Endlichkeit und Kontingenz von jeder Beziehung auf das, was sein sollte, abgeschnitten wird, bleibt nur ein höchst prosaischer Zustand übrig. Wenn das faktisch Bestehende nicht nur durch einen Mangel oder eine Schwäche von der idealen Sphäre abgeschnitten ist, sondern sich in Gegensatz zu allem Idealen stellt, kommt es zu jener Empörung gegen die Idee der Schönheit, die man als häßlich bezeichnet.⁶⁷⁾ Wie im moralischen Bereich das Böse als Perversion des Guten und nicht als bloße Schwäche zu verstehen ist, so ist im ästhetischen Bereich das Häßliche die Behauptung eines falschen Prinzips und nicht einfach eine Schwäche bei der Befolgung des richtigen Prinzips.⁶⁸⁾ Die Perversion besteht darin, daß sich die Banalität gegenüber der idealen Sphäre die Herrschaft anmaßt und damit die Schreckensvision einer in sich perversen Ordnung heraufbeschwört. Der Scham, die ein derartiger Anblick im unverbildeten Betrachter erweckt, entspricht auf Seiten des Verteidigers der Perversion des Schönen die zynische Schamlosigkeit.⁶⁹⁾

In dem Bestreben, die Perversion des ästhetischen Wertsystems und damit die Verhäßlichung der Welt zu verhindern, muß man bei so alltäglichen Dingen wie Schmuck und Verzierung beginnen, ohne aber deshalb dem Luxus zu verfallen.⁷⁰⁾ Wenn man allerdings, wie es nach Solgers Meinung in seiner Zeit meist geschieht, in der Kritik eines luxurierenden Schmuckbedürfnisses zu weit geht, bleibt nur die rohe, unkultivierte Bedürfnisbefriedigung übrig, die allerdings auch wieder ihre eigenen Ausschweifungen kennt. Man muß sich das Verhältnis von Schmuck und Kunst im Bereich der Ästhetik wie das Verhältnis zwischen Höflichkeit und Moral im Bereich der Ethik vorstellen.⁷¹⁾ Ohne eine genügende Berücksichtigung der niedrigeren ästhetischen Bedürfnisse verkommt die Kunst selbst zur bloßen

Unterhaltung und verliert ihre eigentliche Rolle, Ideen sinnlich erfahrbar zu machen.

Mit den nötigen Kautelen kann die Zerstörung des Idealen in der Alltagswelt, wie sie im Komischen stattfindet, nicht mehr mit der Perversion ästhetischer Werte im Häßlichen verwechselt werden. Beim Komischen muß stets die Harmonie der idealen Sphäre sich in den alltäglichen Kleinigkeiten als anwesend erweisen. Durch den tröstlichen Gedanken der Anwesenheit des Idealen wirkt dann die Banalität des Alltags nicht mehr störend, sondern es wird sogar Freude an der wirklichen Welt möglich.⁷²⁾ Nur wenn die Auflösung des Idealen in der Realität zu einem Widerschein der idealen Harmonie führt, ist der Unterschied des Komischen zum Lächerlichen klar zu sehen. Beim Lächerlichen handelt es sich immer um die Aufdeckung falscher Präntentionen.⁷³⁾ Das kann einerseits geschehen in der Form eines Scherzes über "sinnlich Lächerliches", wenn physische Hemmnisse für die Realisierung ambitionierter Unternehmungen sichtbar werden oder in der Form des Spottes über das "sittlich Lächerliche", wenn sich die Unterordnung eines sittlichen Prinzips unter das Eigeninteresse, wie z.B. beim Hochmut, herausstellt. Das Komische verhält sich zu dem Lächerlichen wie der versöhnliche Humor zum kritisch-tadelnden Spott und Scherz.⁷⁴⁾ In den Paradigmata, die Solger in Shakespeares Komödien findet, läßt sich innerhalb eines luftigen Gewebes der Illusionen etwas Wesentliches über die menschliche Existenz selbst erkennen. Dafür bedarf es aber einer besonderen Bewußtseinseinstellung, die sich nicht bei der Konstatierung der Konflikte, Lügen und Intrigen bescheidet, sondern deren Beziehung auf die Idee einer unverletzlichen Wertordnung festhält.⁷⁵⁾ Wenn man diese wesentliche Bedeutung des Komischen innerhalb des Systems der ästhetischen Begriffe akzeptiert, muß die Unterscheidung einer niedrigen von einer hohen Komik als verfehlt erscheinen.⁷⁶⁾ Die sogenannte niedrige Komik ist meist nicht viel mehr als plumper Klamauk und damit kein ästhetisch interessantes Phänomen, das dem Tragischen an die Seite gestellt werden könnte. Schließlich darf die Tatsache, daß unter den Künsten nur in der Lite-

ratur sich Komödie und Tragödie zu eigenen Gattungen ausdifferenziert haben, nicht zu einer Reduktion der Begriffe des Tragischen und Komischen auf diese Anwendungen führen, da es z.B. auch in der Malerei das Komische, etwa in der Form der Karikatur, gibt. Ein letztes Indiz für die Unverzichtbarkeit des Komischen im Kanon der ästhetischen Grundbegriffe ist die Kombinationsmöglichkeit mit den Begriffen des Erhabenen und des Schönen sowie des Sakralen und des Profanen. Allerdings hängt es von dem jeweiligen Zeitgeschmack ab, ob z.B. die Parodie religiöser Anschauungen wie bei Aristophanes oder in den mittelalterlichen Possenspielen für anstößig gehalten wird.⁷⁷⁾

Beim Gegensatz des Tragischen und Komischen, aber auch bei den anderen ästhetischen Grundbegriffen bestätigt sich Solgers Ausgangsthese, daß die Bedeutung dieser Begriffe nicht im Sinne objektiver Eigenschaften der Gegenstände zu verstehen ist und ohne Berücksichtigung der künstlerischen Praxis nicht aufklärbar ist.⁷⁸⁾ Die Gegensätze zwischen den ästhetischen Grundbegriffen müssen innerhalb eines größeren Rahmens in ihrer Bedeutung relativiert werden, damit sich nicht die Teilaspekte verselbständigen und sie in ihrer Beziehungslosigkeit keinen Zusammenhang mehr zu bilden scheinen. Wenn statt auf die ästhetischen Objekte und ihre Eigenschaften auf den Akt ihrer Produktion geachtet wird, lassen sich die Gegensätze als Phasen des Produktionsaktes angeordnet denken.⁷⁹⁾ Nicht jede beliebige Veränderung kann diese Integrationsleistung der Grundbegriffe übernehmen, sondern nur solche Akte des Hervorbringens, bei denen per definitionem bestimmte Ideen in der Welt realisiert werden. Das ist aber vor allem beim künstlerischen Schaffen der Fall, das sich hauptsächlich um die Darstellung eines Inhalts und nicht um die Realisierung irgendwelcher äußerlichen Zwecke bemüht. Durch den künstlerischen Akt wird auf diese Weise der ideale Gehalt und die physische Welt vermittelt und der Gegensatz zwischen Idee und Realität zu Phasen des künstlerischen Produktionsprozesses herabgesetzt.⁸⁰⁾ Die Welt der Kunst existiert nur als durch den Geist hindurchgegangen und verkörpert die idealen Strukturen derart im Material, daß ein Betrachter den idealen Gehalt wieder rekonstruieren kann.

III Allgemeine Kunstlehre

1. Elemente des ästhetischen Prozesses

Die "Allgemeine Kunstlehre"¹⁾, die den zweiten Teil der "Vorlesungen" einnimmt, soll nach der Diskussion der ästhetischen Grundbegriffe die wesentlichen Faktoren der Kunst systematisch abhandeln. Den Hauptanteil an der "Allgemeinen Kunstlehre" haben die Darstellung der Inhalte der Kunst und der Kunstpsychologie. Die einleitenden Ausführungen über die Elemente der ästhetischen Produktion²⁾, nämlich Subjekt, Akt und Objekt, sind im Vergleich dazu nur Präliminarien. Die Verlagerung des Schwergewichts auf die Inhalte und die Kunstpsychologie muß an ihrem Ort begründet werden. Aufgabe der "Elementarlehre" ist es zunächst, die These von der Kunst als einzigem Anwendungsbereich ästhetischer Begriffe näher zu präzisieren.

Von dem durchschnittlichen Vorverständnis des Handlungsbegriffs her scheint es wenig aussichtsreich, wenn Solger gerade dort nach der Integration der ästhetischen Begriffe und nach einer Basis für die allgemeine Kunsttheorie sucht. Gerade das Handeln ist Anlaß zu begrifflichen Unterscheidungen, die sich oft zu starren Gegensätzen verfestigen. So geschieht es z.B. oft beim Gegensatz von Person und Sache, während Solger doch stets alle terminologischen Verfestigungen als unangemessen kritisiert. Deshalb muß, wie die ästhetische Anschauung von der gewöhnlichen, nur rezeptiven Wahrnehmung durch den Begriff des "höheren Selbstbewußtseins" abgesetzt wurde, im Bereich des Handelns auch ein "höheres Handeln" vom gewöhnlichen Handeln unterschieden werden. Es ist unangemessen, an das "höhere Handeln"³⁾ der ästhetischen Praxis die gewöhnlichen Maßstäbe heranzutragen und nach der üblichen Anschauungsweise den Zweck als etwas dem Mittel Äußerliches zu betrachten und den Aktinhalt dem Aktereignis unverbunden gegenüberzustellen.⁴⁾ Im ästhetischen Akt sollen Ideen realisiert werden, so daß man die Forderung erheben muß, daß auch die besondere Einheitlichkeit der Ideen in der ästhetischen Praxis realisiert werden

muß. Wegen der Realisierungsforderung besteht andererseits auch keine Verwechslungsgefahr mit der ethischen Praxis, bei der eventuell die gute Absicht für eine positive Beurteilung ausreicht. Im Falle des künstlerischen Handelns geht es dagegen stets um den Erfolg, so daß die Berufung auf die guten Absichten nicht ausreicht.

Für die Umsetzung eines Aspekts der idealen Welt in ästhetische Praxis ist die erste Bedingung, daß die Idee in irgendeiner Weise im Geist des Künstlers repräsentiert ist. Die mentale Repräsentation der Idee, besonders die Ansichten des Künstlers über die Schönheit, bezeichnet Solger als das "ästhetische Ideal".⁵⁾ In der eigentlichen künstlerischen Tätigkeit wird dies Ideal durch Prozesse der Differenzierung, Konkretisierung und korrigierenden Reflexion zu seiner endgültigen Bestimmtheit, Klarheit und Detailliertheit im Kunstwerk gebracht.⁶⁾ Die besondere Einheitlichkeit des Idealen muß dabei im ästhetischen Prozeß gewahrt bleiben. Mit der Überführung des ursprünglich gedanklichen Ideals in die physische Welt wird eine Vermittlung geleistet, die in der Konzeption der idealen Welt selbst schon angelegt ist, insofern diese Konzeption die Integration der fundamentalen Oppositionen von ihrer Definition her fordert. Die Tatsache, daß die ideale Welt vor ihrer Umsetzung in Realität durch künstlerisches Handeln in gewisser Weise präexistiert, liefert einen weiteren wichtigen Differenzpunkt zu üblichen Handlungsvorgängen, denen höchstens ein gedachter Zweck vorhergeht. Für den schöpferischen Akt ist es dabei gleichgültig, ob ein Einzelfall oder eine allgemeine Regelmäßigkeit Anlaß des kreativen Prozesses ist, da im Endergebnis, wenn eine Idee ausgedrückt worden ist, ohnehin beides verbunden sein muß. Ob es sich nun um eine allgemeine Annahme, z.B. über die Natur der Affekte oder um eine signifikante Einzelheit handelt, auf jeden Fall muß in der ästhetischen Produktion noch eine Verarbeitung erfolgen.⁷⁾ Wenn die Einzelheiten überwiegen, entsteht eine künstlerische Gelegenheitsarbeit, überwiegt das Allgemeine zu sehr, wird der Künstler zum Moralisten.⁸⁾ Beides bleibt ohne die Vervollständigung zur Ganzheit fragmentarisch und ästhetisch wertlos.

Der künstlerische Prozeß läuft zwischen zwei Polen ab. Sein Ausgangspunkt, der subjektive Faktor, ist das von Solger so genannte "künstlerische Gemüt", sein Endpunkt, der objektive Faktor, ist das Werk.⁹⁾ Der schöpferische Vorgang ist ohne ein Resultat unvollständig. Im Resultat wird eine bestimmte Sicht eines Wertsystems in Form eines physischen Einzeldings in der Realität repräsentiert. An diesem Punkt erfährt auch der Künstler selbst zum ersten Mal, was er eigentlich gewollt hat.¹⁰⁾ Das Wertsystem, das in die Realität projiziert wird, muß nicht nur als subjektiver Glaubensinhalt des Künstlers betrachtet werden. In einer hier nicht näher zu klärenden Weise muß es als eine objektive Tatsache angesehen werden und dem Werk sowie der künstlerischen Tätigkeit als Faktoren, die es nur verkörpern, entgegengesetzt werden. Es ist unmöglich, Kunstwerke völlig auf die bewußten Pläne und unbewußten Motive ihres Schöpfers zu reduzieren, da dann das Wertsystem ausgeklammert bliebe, innerhalb dessen die subjektiven Faktoren erst wirksam werden können.

Das Bewußtsein der Wichtigkeit dessen, was als ideale Welt oder Wertsystem die künstlerische Tätigkeit trägt, verhindert nicht, daß Solger sich auch der Bedeutung der "äußeren Tätigkeit" des Künstlers und der Technik,¹¹⁾ die sie erfordert, ebenso bewußt ist. Der technische Aspekt ist wie der psychologische unverzichtbar. Der Umstand, daß die Technik relativ gut erforschbar ist, kann jedoch zu dem Glauben verleiten, daß das Werk und die Psychologie des Künstlers von der Theorie einfach als Tatsachen hinzunehmen seien.¹²⁾ Wenn man so vorgeht, trennt man aber den subjektiven und objektiven Faktor vom Produktionsprozeß ab und hat dann keine Möglichkeit mehr, den ganzen Prozeß in ein Verhältnis zur vorgegebenen Wertstruktur zu setzen, die er verkörpert. Einen Exzeß in dieser Richtung bilden für Solger solche ästhetischen Genietheorien, die von einer Art medialer Funktion des Künstlers, einem Künstlerwahnsinn¹³⁾ oder einer Besessenheit ausgehen, in der alle Besonnenheit verlorengeht und zugleich die Möglichkeit, noch von einer vernünftigen Integration in den Gesamtprozeß ästhetischer Produktion zu spre-

chen. Im Gegenzug dazu will Solger die künstlerische Subjektivität lieber als in das Wertsystem, das sie realisiert, eingebundene und von daher auch kritisierbare Größe verstanden wissen. Die Kritik an bestimmten Genietheorien bedeutet nicht, daß Solger den Geniebegriff selbst zurückweist.¹⁴⁾ Das Genie ist für ihn nur ein kontrollierbareres Moment als es in den irrationalistischen Genietheorien erscheint. Mit dieser Tendenz stimmen die Eigenschaften überein, durch die Solger den Geniebegriff näher erläutert. Genialität ist im Vergleich zum Talent eher als ein bleibendes Persönlichkeitsmerkmal anzusehen. Künstlerisches Talent bezieht sich auf die Technik und ist daher nach den verschiedenen ästhetischen Medien verschieden. Das Genie bezieht sich auf die Fähigkeit, Ideen zu erfassen und zum Ausdruck zu bringen und ist in allen Künsten im wesentlichen dasselbe.¹⁵⁾ Die größere Universalität des Genies schließt nicht aus, daß Talent für bestimmte Tätigkeiten damit verbunden sein kann, vielmehr wird diese Verbindung durch die Erfahrung als die Regel erwiesen. Die Verknüpfung der Genialität mit bleibenden Charaktereigenschaften bedeutet auf der anderen Seite nicht, daß Genies in derselben Weise wie Charaktere kollidieren könnten. Es ist gerade eine Folge des integrativen, universellen Charakters des Genies, daß es tolerant ist und sich nicht einseitig gegen die Vielfalt der Möglichkeiten des Lebens verschließt. Diese Toleranz hängt mit der Tatsache zusammen, daß im Genie eine überpersönliche Kraft am Werk ist, die sich um ihre Selbsterhaltung nicht wie das Individuum zu sorgen braucht. Wenn man die Menschheit als Kollektiv betrachtet, kann man die genialen Individuen gewissermaßen als lebendige Verkörperungen von über Kulturen und Systeme von Kulturen hinweggehenden allgemein-menschlichen idealen Möglichkeiten ansehen.¹⁶⁾ Trotz der Konzentration in relativ wenigen, aber doch ausreichenden Fällen hat die Menschheit als Ganze Anteil an den Werken der Genies, die ihr als Wegweiser dienen können.¹⁷⁾ Mit der Allgemeinverbindlichkeit der Produkte der Genies ist aber zugleich ihre Abhängigkeit von einer historischen, kulturereichspezifischen und psychologisch-individuellen Situation verbunden. Man kann deshalb nicht von einer einzigen verbind-

lichen Manifestation idealer Möglichkeiten sprechen, sondern muß von vornherein mehrere Manifestationen erwarten.

Die faßbaren Ergebnisse künstlerischer Tätigkeit haben natürlich Teil an den besonderen Bedingungen, unter denen diese Tätigkeit steht. Sie können deshalb nicht wie gewöhnliche Artefakte ohne Rücksicht auf den Zweck der Erzeugung vom Benutzer seinen eigenen Bedürfnissen dienstbar gemacht werden. Der Benutzer kann nur dann von dieser besonderen Art von Artefakten profitieren, wenn er sich auf deren eigenen Entstehungszweck einläßt.¹⁸⁾ Damit ist das Werk, auch nachdem seine Produktion abgeschlossen ist, nicht einfach ein fixes Resultat, sondern es bleibt stets ein Organ oder Medium eines unabgeschlossenen Prozesses. Mit dieser Bestimmung ist das Kunstwerk aber noch nicht ausreichend von beliebigen anderen Kommunikationsmitteln abgegrenzt. Entscheidend ist auch in dieser Hinsicht, daß das Kunstwerk Verkörperung und Repräsentant eines ganzen Ideensystems ist und nicht einfach ein konventionelles Zeichen für mehr oder weniger zufällige Absichten.

Die Analyse der Bedingungen künstlerischer Produktion in der "Allgemeinen Kunstlehre" muß der Gliederung der Sache selbst folgen und teilt sich deshalb in eine Untersuchung der subjektiven Bedingungen, d.h. der künstlerischen Geistestätigkeit und in eine Untersuchung der objektiven Bedingungen, d.h. der künstlerischen Inhalte. Beide Seiten lassen sich wiederum in zwei Abschnitte gliedern. Das Werk kann als selbständiges Objekt oder als abhängiges Resultat künstlerischer Tätigkeit betrachtet werden.¹⁹⁾ Wenn man das Werk eher als Objekt betrachtet, gilt es als Symbol, wenn man es als abhängiges Produkt betrachtet, gilt es als Allegorie.²⁰⁾ Die beiden Seiten der künstlerischen Tätigkeit sind dadurch unterschieden, daß der Künstler einerseits die Realität negativ zum reinen Zeichen für ideale Zusammenhänge auflöst und sie andererseits als Symbol idealer Gehalte positiv wieder bestätigt.²¹⁾ Die positive Seite bezeichnet Solger auch als die künstlerische Begeisterung.²²⁾ In diesem Zustand erfüllt eine bestimmte Idee den Geist des Künstlers so sehr, daß die Idee für ihn zuerst an di

Stelle der Realität tritt und dann in die Realität selbst hineindrängt. Die Begeisterung ist aber nicht mit einem echten oder affektierten Parteienthusiasmus zu verwechseln. Die künstlerische Begeisterung muß immer mit Ruhe und Besonnenheit verbunden sein, um nicht zu unproduktiver, steriler Aufgeregtheit zu verkommen. Die negative Seite der künstlerischen Tätigkeit äußert sich in einer Haltung, die die Alltagswelt als scheinhaft oder nichtig betrachtet, indem sie sie der höheren Realität der Idee entgegensetzt. Diese Seite der künstlerischen Aktivität bezeichnet Solger als Ironie.²³⁾

Aus der Gliederung der "Allgemeinen Kunstlehre" läßt sich abschließend ein Korrolarium für die alte Vexierfrage nach der Lehrbarkeit der Kunst gewinnen,²⁴⁾ die schon in der systematischen Einleitung gestreift worden ist.²⁵⁾ Die künstlerische Genialität und die Inhalte der Kunst sind im Unterschied zu Ironie und Begeisterung dem Bewußtsein nicht direkt zugänglich. Deshalb sollte eine Theorie der Kunst, auch wenn sie nicht im Sinne von memorierbaren Vorschriften, sondern im Stile philosophischer Argumentation abgefaßt ist, bei der künstlerischen Tätigkeit selbst ansetzen und zur Erreichung eines adäquaten theoretischen Standpunkts dem Künstler behilflich sein.²⁶⁾ Was die mehr technische Seite der ästhetischen Erziehung angeht, sollte sie nach Solgers Meinung vor allem die richtige Benutzung des Stoffes lehren, ohne dabei die größeren geistigen Zusammenhänge aus dem Auge zu lassen.

2. Inhalte

(a) Darstellungsweisen - Symbol und Allegorie

Der Struktur des künstlerischen Prozesses folgend behandelt Solger innerhalb der "Allgemeinen Kunstlehre" zuerst die stoffliche Seite der Kunst.²⁷⁾ Im einleitenden Abschnitt dieses Teils versucht er eine nähere Bestimmung der Begriffe des Symbols und der Allegorie, die für das Verständnis der Beziehung des Kunstwerks zum Ideensystem, das im Kunstwerk repräsentiert ist, wesentlich sind.²⁸⁾ Dafür stellt Solger den Begriff der symbolischen Repräsentation und seine Species Symbol und Allegorie zunächst in den Kontext verwandter Ausdrücke, die verschiedene Repräsentationsmodi kennzeichnen.

Der symbolische Charakter der Kunst kommt schon in ihrer Funktionsbestimmung, Ideen zum sichtbaren Ausdruck zu verhelfen, zur Geltung.²⁹⁾ Von dieser Funktionsbestimmung her kann die Repräsentationsweise des Symbols zunächst einmal nicht mit der eines Bildes oder eines Zeichens verwechselt werden.³⁰⁾ Bilder sind nach Solger in erster Linie Abbildungen von äußeren Erscheinungen, weshalb schon Begriffe sich direkter bildlicher Darstellung entziehen. Nur mit Hilfe der Einbildungskraft lassen sich körperliche Gestalten in Bildern mit Begriffen in Verbindung bringen.³¹⁾ Die Beziehung auf Begriffe leisten aber komplementär zu den Bildern gerade die Zeichen. Zeichen bedienen sich einer metonymischen Verfahrensweise, indem sie ein Merkmal eines Begriffsinhalts für das Ganze setzen und dieses Merkmal dann anschaulich an einem Beispiel verdeutlichen.³²⁾ Für den Betrachter ruft dann das Zeichen über das Merkmal den gesamten Begriff hervor. Mit ihrer Bindung an die Unterscheidung von Ding und Eigenschaft sind Bild und Zeichen aber gleichermaßen an die Konstituentien des Urteils und damit an den Verstand gebunden,³³⁾ von dessen Standpunkt aus ja die Eigenart der Kunst und damit des Symbols nicht zu erfassen ist.

Der Übergang zur symbolischen Repräsentationsweise ist nach Solger im Begriff des Schemas angelegt. Der Begriff des Schemas, den Solger im Anschluß an Kant erörtert, ist durch die Vermittlung von Begrifflichkeit und Phantasie zu bestimmen.³⁴⁾ Einer bestimmten gedanklichen Konstruktion wird durch ein Schema ein Modell zugeordnet, das die spätere Anwendung im realen Einzelfall erleichtern soll. In diesem Stadium werden der Begriff und der Einzelfall aber noch getrennt behandelt, während bei den echten symbolischen Repräsentationsweisen schon wegen ihres Anteils am allgemeinen Charakter der idealen Sphäre beide Seiten eine unzertrennliche Einheit bilden.³⁵⁾ Beim Symbol handelt es sich deshalb im gewissen Sinne überhaupt nicht mehr um einen bloßen Abbildungsmodus wie beim Schema, aber auch bei Bild und Zeichen, sondern um eine vollendete Verkörperung dessen, was repräsentiert wird. Wegen seiner Angewiesenheit auf die Phantasie ist das Schema aber noch am ehesten geeignet, einen Vergleich zum Symbol zu erlauben.

Die beiden Stufen der symbolischen Repräsentation, das eigentliche Symbol und die Allegorie, entsprechen dem negativen und positiven Aspekt der Repräsentation der idealen Sphäre.³⁶⁾ Das eigentliche symbolische Kunstwerk ist eher eine konkrete Offenbarung der Idee in der Form einer Spiegelung einer ihrer vielen Facetten. Das Symbol schließt in dieser Spiegelung alle Anstrengung und jedes Streben aus und teilt dem Beschauer ein Gefühl der Ruhe und Abgeschlossenheit mit.³⁷⁾ In der Antike, in der diese Form der Darstellung vorherrschend war, wurde deshalb um des Gleichgewichts willen den statischen Formen und Strukturen, die im Werk selbst enthalten waren, in der Idee des Schicksals eine dynamische Alternative entgegengesetzt. Bedenkt man, daß formale Strukturen für Solger stets durch Oppositionspaare gebildet werden, kann man die dynamische Seite auch mit der antiken Sicht der idealen Sphäre gleichsetzen.³⁸⁾ Die Formlosigkeit, die damit gerade für die ideale Sphäre in der antiken Sicht kennzeichnend ist, ist auch der Grund für die Melancholie,³⁹⁾ die für viele antike Skulpturen typisch ist, da die formale Vollendung der Einzelgestalt doch immer der gestaltlosen Macht des Schicksals weichen muß.

Form

Die allegorische Darstellungsweise, die mit dem Christentum zur Herrschaft kam, ist in allem das Gegenteil des antiken Symbolismus. Überwog dort im allgemeinen Fund und Ordnung, so hier Dynamik und Aktivität.⁴⁰⁾ Entgegen dem normalen Verständnis sieht Solger das Wesen der Allegorie dabei nicht im Ausgang vom "Gedanklichen", "Abstrakten" oder "Generellen", sondern betont, daß der Ausgangspunkt ebenso gut beim Realen, Konkreten oder Singulären liegen könne.⁴¹⁾ Wichtig ist vor allem, daß die dynamische Beziehung beider Seiten, des Gedanklichen und Konkreten durch diese Darstellungsform bewußt gemacht wird. Wenn man in der griechischen Literatur von einem so gewöhnlichen Ding wie z.B. einem Nagel auf die Naturnotwendigkeit zu sprechen kommt, ist das nicht weniger allegorisch, als wenn der Begriff der Gerechtigkeit durch das bekannte allegorische Frauenbild veranschaulicht wird.⁴²⁾ Die Allegorie, wie sie der antiken Kunst vorkam, scheint wegen ihrer mechanischen Verfahrensweise für Solger allerdings wenig anziehend. Die "höhere Allegorie" hat in seinen Augen erst das Christentum ausgebildet, das im Unterschied zu den antiken Gattungshierarchien eine Formensprache zu entwickeln erlaubte, bei der die Übergänge zwischen einzelnen Gattungen fließend wurden. Die christliche Kunst faßte das Leben Jesu als Hauptgegenstand allegorischer Darstellung auf,⁴³⁾ indem dies humane Idealbild als einziger Fall der Epiphanie des Göttlichen gedeutet wurde.⁴⁴⁾ Dieser, vom christlich-theologischen Standpunkt wohl etwas orthodoxen Interpretation gelingt es Solger, in sein durchgängiges Schema komplementärer Entsprechungen von Oppositionsparen einzuordnen. Die gemeinsame Voraussetzung beider Formen symbolischer Repräsentation ist die Beziehung auf eine höhere Sphäre, die sie im Werk verkörpern. Ihrem komplementären Charakter entsprechen auch komplementäre Mißverständnisse. Bei der Allegorie ist es das Mißverständnis als bloße Exemplifizierung eines Begriffs,⁴⁵⁾ beim Symbol ist es das Mißverständnis als bloßes Abbild eines materiellen Gegenstandes. Den Mißverständnissen folgen dann meist entsprechende Entartungen, wie z.B. bei der antiken Allegorie das Bemühen um Details, die den eigentlichen Sinn des Gemeinten eher verdunkeln.⁴⁶⁾

die christliche Kunst

Wenn Allegorie und Symbol auch mit grundsätzlich verschiedenen Einstellungen zur Welt verknüpft sind, gibt es doch in der Ausprägung dieser Formen fließende Übergänge, die eine Bestimmung der jeweiligen Vorzüge beider Richtungen nötig machen. Symbolische Verfahren zeichnen sich vor allem durch ihre Fähigkeit aus, in einem Punkt der Realität ein ganzes Ideensystem gewissermaßen konzentriert erscheinen zu lassen. Sie haben daher eine epiphanieartige Wirkungsweise, aus der sich die große Intensität der antiken Kunstbegeisterung in der Periode der Vorherrschaft des Symbols erklärt.⁴⁷⁾ Allegorische Verfahren ziehen ihre Kraft dagegen aus der Fähigkeit, durch Hinüberspielen des Einzelnen ins Illusionäre die Beziehung auf die repräsentierte Idee fühlbar zu machen.⁴⁸⁾ Sie gewähren der Reflexion vielfältigere Anknüpfungsmöglichkeiten und erlauben eine tiefere geistige Durchdringung.

Die Unterscheidung der künstlerischen Darstellungsweisen ist auf die Praxis bezogen und bietet schon deshalb die Voraussetzung für eine Vermittlung rein theoretisch unaufhebbarer Gegensätze.⁴⁹⁾ Der Richtungsgegensatz zwischen Symbol und Allegorie führt letztlich auf einen ontologischen Gegensatz zwischen dem Vorrang eines substanziellen oder dem Vorrang eines relationalen Charakters ihrer Grundkonstruktionen.⁵⁰⁾ Die weitere Begriffsentwicklung wird deshalb auch über ontologische Gegensätze zu verlaufen haben wie z.B. den zwischen Natur und Individualität, und wird erst von diesen ontologischen Unterschieden her voll verständlich.

(b) Religiöse Stoffe

Bei der Untersuchung der Darstellungsweisen ist deutlich geworden, daß der Unterschied zwischen Allegorie und Symbol mit dem Unterschied zwischen dem Weltbild der Antike und des Christentums zusammenhängt. Unterschiede im Weltbild hängen immer eng mit religiösen Fragen zusammen und lassen sich oft in der Religion am besten fassen.⁵¹⁾ Deshalb wird die Untersuchung der möglichen religiösen Stoffe und später ihre Kontrastierung gegen die weltlichen Stoffe zum leitenden Gegensatz für die gesamte Erörterung der Inhalte der Kunst. Damit wird zugleich der Schlüsselstellung Rechnung getragen, die Solger der Religion in der systematischen Einleitung zugewiesen hatte. In der Religion geht es um Grundhaltungen gegenüber der idealen Sphäre, die dann in ästhetischer Hinsicht sowohl auf die Weltsicht wie auf die künstlerischen Darstellungsweisen Auswirkungen haben. Deshalb sind auch die mehr realitätsbezogenen, weltlichen Stoffe der Kunst noch von den religiösen Grundhaltungen mitbestimmt und können erst im Anschluß an die religiösen Stoffe verstanden werden.

Der Gegensatz, der das gesamte religiöse Denken bestimmt, ist für Solger der Gegensatz zwischen mythischer und mystischer Religiosität.⁵²⁾ Die eigentliche Erläuterung dieses Oppositionspaares gehört in die Religionsphilosophie. Es ist aber auch im Rahmen der Ästhetik eine sozusammen lemmatische Behandlung nötig, wenn man die Inhalte der Kunst selbst verstehen will. Besonders wichtig ist wiederum der Zusammenhang zu den Darstellungsweisen, durch die die religiösen Grundhaltungen zu bestimmten ästhetischen Inhalten umgeformt werden. Die mythische Religiosität, die wie die Mystik stets objektiv als Form der Offenbarung des Absoluten erlebt wird, ist durch die Betonung der Offenbarung des Absoluten in der realen Welt gekennzeichnet.⁵³⁾ Vom Standpunkt der mystischen Religiosität aus erscheint dagegen jede weltliche Manifestation des Absolu-

ten wegen der Kontingenz alles Weltlichen als ungenügend, und sie wendet sich deshalb der Suche nach dem Absoluten selbst zu.⁵⁴⁾ Dadurch kommt es in der Mystik zu einer Aufhebung der für die alltägliche Realität charakteristischen Gegensätze, was aber nicht mit der Aufhebung fester Bedeutungen überhaupt gleichzusetzen ist. Der Unterschied der religiösen Grundrichtungen ermöglicht in seiner Verknüpfung mit den Darstellungsweisen erst die Ergänzung der beiden einseitigen Richtungen des Mythos und der Mystik zu vollständigen Verkörperungen der idealen Sphäre, ohne die es keine gültigen Kunstwerke geben könnte.⁵⁵⁾ Auf diese Weise werden die statischen Formen des Symbols durch Rücksicht auf den Prozeß der Ideenrealisierung im Mythos belebt und andererseits der dynamischen Allegorie ein Ziel und ein mögliches Ergebnis vermittelt.

Die antike Kultur ist von Solger bereits wiederholt durch die Kombination mythischer Religiosität und symbolischer Kunststile definiert worden; sie kann aber noch zusätzlich durch das Vorherrschen des Naturalismus im Denken gekennzeichnet werden.⁵⁶⁾ Auf diesem Standpunkt ist die Notwendigkeit des Naturgesetzes und die individuelle Existenz in einer Weise aufeinander bezogen, daß in jedem Einzelfall der Eindruck einer in sich ruhenden Abgeschlossenheit und Unveränderlichkeit entsteht. Das bedeutet nicht, daß von diesem Standpunkt nicht ebenso der Konflikt wie die Harmonie des Individuums und der Naturgesetzlichkeit thematisiert werden könnte. Wenn der Konflikt thematisiert wird, wird das Schicksal als Urgrund, d.h. als Anfang und Ende aller individuellen Gestaltung dem vielfältig gegliederten Reich der Formen und Strukturen entgegengesetzt. Es ist aber charakteristisch, daß die negative Seite des Schicksals als Vernichtung aller Individualität von der antiken Religion gerade zu einer Eigenschaft des Göttlichen selbst gemacht wird. Das erscheint nur verständlich, wenn man den antiken Schicksalsgedanken nicht im Sinne eines mohammedanischen Fatalismus oder im Sinne der christlichen Vorsehung mißversteht.⁵⁷⁾ Die feindliche Stellung des Schicksals gegen den Kosmos der Individuen ist nur der mythologische Ausdruck für die Aufhebung

der realen zugunsten der idealen Sphäre. Es gelingt dabei dem antiken Denken nicht, die Verkettung aller Dinge, deren Bedeutung doch gerade von diesem Standpunkt aus so stark betont wird, wirklich zu erfassen.⁵⁸⁾ Die Beziehung der einzelnen Ereignisse auf den selbständig betrachteten Naturzusammenhang geschieht deshalb durch Hilfsmittel wie die Einführung von Theophanien, Wundern und Verzückungen oder durch allegorisierende Umdeutung der sonst durchaus diesseitigen Inhalte.⁵⁹⁾ Die Personifizierung von Nemesis, Eris, Philia, Elpis oder die Auffassung einzelner Heroen als Hypostasen einer höheren Gottheit können die Gestaltlosigkeit und Unfaßbarkeit der als göttlich aufgefaßten Naturordnung aber nicht wirklich kompensieren. Gegenüber den abgerundeten Gestalten der großen persönlichen Götter müssen Verkörperungen von Relationen oder Abstraktionen stets blutleer und schematisch bleiben. Die Götter selbst gewinnen ihr schärferes Profil, weil sie als Symbole selbständiger Kräfte und Strukturen der Natur⁶⁰⁾ doch stets im großen Naturzusammenhang eingebunden sind wie es in den Theogonien und Kosmogonien auf vielfältige Weise sichtbar gemacht wird. Ihre Charakterisierung erfahren die Götter als Handelnde in der Menschengeschichte. Allein der Göttervater Zeus, der einer Verkörperung des Ordnungsprinzips selbst am nächsten ist,⁶¹⁾ wird als Person nicht so eingehend charakterisiert und in seinen Taten nicht so von den menschlichen Geschicken abhängig dargestellt wie die anderen Götter.

Der symbolische Stil, der mit dem antiken Naturstandpunkt und der mythischen Religiosität verbunden ist, kann nur zu überzeugenden Manifestationen von einzelnen, gestalthaft faßbaren Aspekten der idealen Sphäre führen, während die Beziehungen dieser Aspekte zueinander und ihre Ausbildung zu einem System ungenügend entwickelt ist. Eine Überwindung dieser Grenzen gibt es innerhalb der antiken Kunst nur in solchen Kunstwerken, die auf der Grenze zur neueren Welt stehen, so z.B. im Ödipus auf Kolonos, wo in einem mystischen Augenblick der Enttückung sich zugleich die ganze ideale Sphäre und nicht nur ein Aspekt offenbart.⁶²⁾ Die christliche Kultur, innerhalb deren sich die zweite große Kunstwelt⁶³⁾ neben der antiken aus-

gebildet hat, läßt sich wie die antike Kultur außer durch ästhetische und religiöse Merkmale auch durch die Eigentümlichkeit ihres "weltanschaulichen" Standpunkts bestimmen. Es ist dies der "Standpunkt der Individualität",⁶⁴⁾ der mit dem Vorherrschen mystischer Religiosität und allegorischer Kunststile die christliche Kultur bestimmt. Zunächst erscheint es schwer vorstellbar, wie die mystische Religiosität, die alles in die Einheit des Göttlichen aufzulösen versucht, mit einer besonders starken Individualisierung des Denkens zusammenstimmen soll. Es ist jedoch gerade die Überschreitung der unmittelbaren Anschauung und die Zerlegung aller Sachverhalte in Relationen und Elemente, worin das individuelle Denken seine Stärke zeigt. Damit arbeitet es dem religiösen Bewußtsein des Allzusammenhangs vor, welches sich in der Mystik ausgebildet hat.⁶⁵⁾ Die Mystik ist unter den verschiedenen kulturellen Elementen der bestimmende Part, ohne den auch die Kunst nur trockene Verstandesallegorien wie in der Antike zuwege bringt.

Die Inhalte, welche die christliche Religion der Kunst übermittelt, beziehen sich direkt oder indirekt auf den Kern der christlichen Botschaft, die Berichte vom Leben Jesu. Alle Ereignisse des Lebens Jesu, vor allem aber sein Tod, haben nach christlicher Auffassung eine mehr als nur historische Bedeutung, die nur durch verschiedene Formen allegorische Interpretation zu entschlüsseln ist.⁶⁶⁾ Die höchste Form der Allegorie ist aber nur dem mystischen Bewußtsein zugänglich, das in allen realen Ereignissen die Aufhebung des Realen ins Ideale sich vollziehen sieht. Wegen der allegorischen Form der Symbolisierung des idealen Gehalts, wäre es ein fundamentaler Fehler, wenn man bei seiner Darstellung die antik-symbolischen Formen der Stilisierung, Typisierung und Idealisierung verwendete. Solche Versuche, die aus den Evangelien antike Göttergeschichten machen,⁶⁷⁾ übersehen, daß es eigene Traditionen der christlichen Kunst gibt, an denen man sich orientieren muß, wenn man Gehalte der christlichen Religion darstellen will. Gegenüber einer falschen Hellenisierung muß das Leben Jesu stärker den historischen Nationaltraditionen der verschiedenen christlichen Länder entsprechend dargestellt werden, wie es dem stärker

individualisierenden Zug der christlichen Welt entspricht. Das gilt in besonderem Maße von den hervorgehobenen Ereignissen der Kindheits- und Leidensgeschichte Jesu,⁶⁸⁾ bei denen auch die Kraft der allegorischen Bedeutungsverschiebung am nachdrücklichsten wirksam werden muß.

Grundsätzlich ist in der jüdisch-christlichen Tradition des Bilderverbots die künstlerische Darstellung religiöser Themen nur unter dem Vorbehalt erlaubt, daß ein direktes Abschildern der Glaubensgeheimnisse vermieden wird.⁶⁹⁾ Wenn zentrale theologische Aussagen mit allen sonstigen Inhalten inkommensurabel sind, wird dadurch aber gerade für die individuellen Eigentümlichkeiten alles Irdischen ein größerer Spielraum der Darstellung geschaffen als es in der alten Welt der Fall war. Das gilt z.B. schon für die Personen aus der Umgebung Jesu, wenn etwa Ereignisse aus dem Marienleben realistischer geschildert werden als Ereignisse aus dem Leben Jesu, die direkte kerygmatische Bedeutung haben.⁷⁰⁾ Es ist nicht einmal nötig, dauernd die Beziehung auf die anderen Ereignisse des Marienlebens zu bedenken und das Einzelereignis damit in Einklang zu bringen. Für typische Situationen, wie Maria als Mutter mit dem Kinde, kann sich die Darstellung sogar wieder dem Symbolischen und der Idealisierung annähern und die Szene eher als Repräsentation einer allgemein-menschlichen Gesetzlichkeit statt eines individuellen Heilser eignisses erscheinen lassen. Durch die symbolische Darstellungsweise wird aber hier wie immer der Gewinn an typenhafter Repräsentanz mit dem Verlust an Bedeutungsbeziehungen erkaufte. Die Gefahr der Reduktion solcher Beziehungen auf die Ebene des Alltagslebens kann nur das mystische Gefühl und seine Tendenz zur Identifikation mit der Einheit des Idealen abwehren. Religiöse Kunst hat, wie die Forderung nach einer mystischen Einstellung zeigt, wenig Sinn, wenn die religiöse Haltung fehlt oder unecht ist. Solger wendet sich aus diesem Grund gegen die Versuche zur Erneuerung einer christlichen Kunst in seiner Zeit, soweit sie zwar einen Mangel zeigten, ihm aber nicht abzu helfen vermöchten.⁷¹⁾ Ebenso scharf geht er mit den nur scheinbar christlichen Epen Miltons und Klopstocks ins Gericht, da sie nur "rhetorische Verstandesallegorien" seien.

Besonders Klopstock gebe geradezu einen theoretischen Traktat, der nur durch religiöse Beispiele illustriert werde.⁷²⁾ Wenn die allegorische Darstellungsweise zum Ausdruck privater mystischer Intuitionen benutzt wird, ist die Gefahr eines Mißbrauchs aber immer noch nicht gebannt. Es reicht auch nicht, einen Text mit einer Menge von Bildern oder Tropen vollzustopfen, damit ein allegorisches Kunstwerk entsteht. Die Bildersprache muß von einer echten mystischen Phantasie getragen sein, die sich die Inhalte der christlichen Tradition eigenständig angeeignet hat.⁷³⁾ Bei den mehr peripheren Inhalten der christlichen Überlieferung, z.B. den Legenden, muß zusätzlich erst eine Art der "imitatio Christi" hinzukonstruiert werden, um allegorische Verfahren anwenden zu können. Auch in diesem Falle bewährt sich noch das Grundgesetz der christlichen Kunst, demgemäß stets die charakteristische Bedeutsamkeit und die Ausdrucksstärke der Autarkie des Vollkommenen vorgezogen wird. Die Komplementarität der Anschauungen der alten und der neueren Zeit bringt es mit sich, daß auch die Defizite und Problemreste in beiden Epochen komplementär sind. Wenn das antike Denken dem Gesetz besondere Wichtigkeit beimaß, ohne es aber wirklich erfassen zu können, geht es dem neueren Denken ähnlich mit dem Individualitätsprinzip.⁷⁴⁾ Die ideale Sphäre selbst ist in ihren internen Relationen in neuerer Zeit gedanklich weit besser erfaßt, sie steht mehr im Vordergrund der religiösen Zuwendung und erfährt durch den allegorischen Stil in der Kunst eine angemessenere Darstellung. Gerade deshalb aber bleibt die Individualität als ein Stück Natur dem am Idealen orientierten Geist der neueren Zeit undurchdringlich und gerade deshalb gewann dieser natürliche Rest im Laufe der Zeit eine immer größere Bedeutung. Schließlich verlagerte sich sogar die Richtung mystischer Religiosität auf die Sphäre der Natur statt auf die Sphäre der Idealität. Es scheint dabei vor allem bei den Deutschen zu einem Umschlag des Zwiespalts gegenüber der Natur in einer Art von sehnsüchtiger Naturfrömmigkeit zu kommen.⁷⁵⁾ Diese Haltung führte zunächst zur Personifizierung der Naturkräfte in Gestalt von Elementargeistern, dann zur

Konzentration des Gegensatzes zur Natur in der Gestalt des Teufels und schließlich zum Versuch, durch Magie über diese Gewalten Herr zu werden. In den südlichen Ländern wurde dagegen eher die Natur zum allegorischen Ausdruck religiöser Ideen gebraucht und nicht in so scharfen Kontrast zur idealen Sphäre gesetzt.⁷⁶⁾

Mit dem Aufkommen der Naturmystik beginnt innerhalb der christlichen Kunst die Darstellung des Wunderbaren einen größeren Raum einzunehmen.⁷⁷⁾ Die mystische Religiosität sieht ihrem universalistischen Zug entsprechend das Wunderbare eher in der Existenz der Welt als Ganzer als in wunderbaren Einzelereignissen. Wenn Einzelereignisse als wunderbar erscheinen, hat das innerhalb der mystischen Religion inhaltlich eine analoge Bedeutung wie in formaler Hinsicht die Tropen der poetischen Sprache: beide lenken den Geist auf das Außergewöhnliche bestimmter Inhalte hin. In der mythischen Religion der Antike mußte man wegen der Alltäglichkeit der Göttererscheinungen das Wunderbare und Außergewöhnliche eher an Orten suchen, wo das Göttliche als etwas Unpersönlich-Heiliges in Erscheinung trat. So verhielt es sich mit den Mysterien, den Omina und Orakeln, deren Benutzung in der Kunst deshalb auch stets eine stärkere Wirkung hatte als die Verwendung von Götterscheinungen.⁷⁸⁾

Das Wunderbare geht leicht ins Unheimliche über, weshalb derselbe Unterschied wie beim Wunderbaren auch beim Unheimlichen auftritt. Für das antike Verständnis ist es wegen des Vorherrschens der äußeren Natur besonders unheimlich, wenn etwas für unbelebt Gehaltenes sich als beseelt erweist. Das Brüllen der Häute der geschlachteten Rinder des Sonnengottes in der Odyssee⁷⁹⁾ ist deshalb eine der unheimlichsten Stellen der antiken Literatur. In der Anschauung der neueren Zeit dominiert das Subjektive, die Innerlichkeit. Deshalb gilt es als besonders unheimlich, wenn Gedanken sich sozusagen materialisieren wie z.B. bei Gespenstererscheinungen.⁸⁰⁾ Shakespeare verwendet solche Erscheinungen häufiger, mit dem größten Effekt aber bei der Vision des Dolches in Macbeth.

Gegenüber der detaillierten Konfrontation von Antike und Moderne, die bis in die Darstellung der unterschiedlichen Gefühlsstrukturen hineinreicht, bleibt für die Eigentümlichkeiten anderer Kulturen nur noch eine kurze abschließende Bemerkung. Solger wählt die indische und die nordische Poesie aus, um zu zeigen, daß die für die zentralen europäischen Traditionen gültigen Begriffe außerhalb dieser Traditionen nicht mehr die gleiche Gültigkeit besitzen.^{80a)} Die indische Literatur ist für Solger durch eine chaotische Mischung von religiösen, ästhetischen und philosophischen Motiven bestimmt, die sich nicht einfach als symbolisch oder allegorisch charakterisieren läßt. Die nordische Literatur ist durch Heldensagen und Wundererzählungen charakterisiert, denen gegenüber eine Beziehung auf Göttliches, außer in ganz roher, anthropomorpher Form zurücktritt. Beide Literaturen sind mit den für die europäische Literatur maßgebenden Begriffen nicht recht bestimmbar, was sich für Solger recht simpel aus ihrem geringen Wert erklären läßt.

(c) Nichtreligiöse Stoffe

Das Wesen weltlicher Kunst kann nur durch den Kontrast zur religiösen Kunst erfaßt werden. Schon diese methodische Bemerkung legt die Empfehlung nahe, die Grenze zwischen beiden Bereichen streng einzuhalten.⁸¹⁾ Die Folge einer laxeren Haltung wäre Profanierung auf der einen und falsche Sakralisierung auf der anderen Seite. Man darf jedoch dies "isolationistische" Prinzip⁸²⁾ nicht so verstehen, als ob nichtreligiöse Stoffe ohne irgendeine Beziehung auf die ideale Sphäre kunstfähig wären. Solger betont in Übereinstimmung mit seinen Grundprinzipien, daß auch die weltliche Kunst nicht ohne symbolisierende Darstellungsweisen auskommt, die den Bezug zur idealen Sphäre sicherstellen.⁸³⁾ Deshalb sind gerade von den nichtreligiösen Themen nicht alle zur künstlerischen Darstellung geeignet, sondern nur solche, die einen idealen Bezug leicht erkennen lassen. Derartige Stoffe müssen die Harmonie der Prinzipien widerspiegeln, die die ideale Sphäre selbst charakterisiert.

Der Ort der Überwindung der Gegensätze ist in der Realität aber hauptsächlich das "höhere Selbstbewußtsein". Unter den nichtreligiösen Stoffen nimmt darum auch der Träger dieses Selbstbewußtseins, der Mensch, die wichtigste Stellung ein.⁸⁴⁾ Das gilt so sehr, daß Naturgegenstände nur durch Beziehung auf den Menschen die höhere Bedeutung gewinnen können, die sie als Objekte der Kunst haben müssen. Der allegorischen wie der symbolischen Darstellungsweise sind Naturgegenstände nur auf dem Umweg über den Menschen zugänglich. Naturgegenstände sind sozusagen "hypothetische Gegenstände",⁸⁵⁾ die zuerst in das Weltganze eingeordnet werden und dann auf das "höhere Selbstbewußtsein" bezogen werden müssen, bevor sie zum Thema der Kunst werden können.

Die ideale Übereinstimmung des Allgemeinen und Besonderen, an der alle echten Kunstwerke teilhaben, läßt auch den vor allem in der Literaturkritik üblichen Gegensatz zwischen didaktischer und deskriptiver Kunst als oberflächlich erscheinen.^{85a)} Es kann

keine Kunstwerke geben, die einseitig entweder auf das Allgemein-Lehrhafte oder auf das Individuell-Anschauliche spezialisiert sind. Ebenso verfehlt sind andere Versuche, entweder das Ganze der Welt oder reale Individuen isoliert darzustellen. Die Individualität kann nur dann eine ideale Bedeutsamkeit gewinnen, wenn sie zugleich einen universellen Zug besitzt, und das große Ganze muß sich stets in Einzelfällen konkretisieren lassen, wenn es anschaulich erlebbar werden soll.⁸⁶⁾ Beide Bedingungen sind aber unter allen möglichen Gegenständen nur beim Menschen erfüllt, dessen Selbstbewußtsein die Extreme zu vereinigen vermag und der also nach dem Scheitern alternativer Ansätze zu einer weltlichen Kunst als deren einziger Gegenstand übrigbleibt.⁸⁷⁾ Um die Prinzipien der Darstellung des Menschen in der Kunst gibt es aber von alters her einen Streit, bei dem die Parteigänger der Idealisierung gegen die Anhänger des Charakteristischen in die Schranken treten.⁸⁸⁾ Wenn man mit Solger die Ideendarstellung als Hauptzweck der Kunst ansieht, können beide Standpunkte nur als Teilwahrheiten angesehen werden.⁸⁹⁾ Das Prinzip der Charakteristik führt zu einem scharf geschnittenen, pointierten, kontrastreichen Stil, der gut zur allegorischen Darstellungsweise paßt. Das Prinzip der Idealisierung führt zu dem verschmelzenden, durchgearbeiteten, ausgewogenen Stil, den man gewöhnlich mit symbolischen Darstellungen in Verbindung bringt. Die Idealisierung des Menschenbildes, wie sie in der Antike z.B. im Heroenkult üblich war, erforderte eine Typisierung und Stilisierung, die den einzelnen als Repräsentanten von etwas Allgemeinerem erscheinen ließ und ihn dadurch der Sphäre der allgemeinen Prinzipien und Gesetze annäherte. Mit dieser Überhöhung des Menschenbildes traf sich die symbolische Darstellung mit den Notwendigkeiten der Götterdarstellung auf halbem Wege, weil bei den Göttern, umgekehrt wie bei den Heroen, gerade die charakteristischen Einzelheiten fehlten. Das Resultat war ein idealisierender Stil, dessen Hauptmerkmal die Verschmelzung der Kontraste war.⁹⁰⁾ Die Charakteristik kam dagegen wegen ihrer Affinität zur allegorischen Darstellungsweise erst in der christlichen Kunstwelt zur Geltung. Das Werk erlangte in dieser Darstellungsweise haupt-

sächlich durch seine Außenbeziehungen, nicht durch seine innere Vollkommenheit Bedeutung. Als Außenbeziehung für das einzelne Werk gilt aber besonders die ganze Dimension des Ausdrucks, die es durch subjektive Einfühlung des Rezipienten lebendig wird.⁹¹⁾ Der Ausdruck darf aber nicht nur auf zufällige Launen bezogen werden, sondern muß überindividuelle Gehalte verkörpern. Die Charakteristik kann also auch nicht durch bloße Detailtreue zum Ziel kommen, sondern muß über das Werk auf die Subjektivität und dann auf die ideale Sphäre verweisen.

Dem Gegensatz zwischen Charakteristik und Idealisierung bei der Darstellung des Menschen entspricht bei der Naturdarstellung der Gegensatz zwischen Regelmäßigem und Interessantem.⁹²⁾ Beide Richtungen sind wie das Charakterisieren und Idealisieren in ihren Extremen falsch. Die äußerliche Befolgung bestimmter Regeln und Gesetze, z.B. der Anatomie in der Bildhauerei, führt zu einer unlebendigen Steifheit, die Solger besonders an den französischen klassizistischen Kunstwerken tadelt. Andererseits haben die Franzosen selbst diese Schwäche am besten und deutlichsten kritisiert. Besonders N. Poussin hat darum die antike Lehre der Eurythmie erneuert, wonach ein Kunstwerk dem Betrachter gerade wegen seiner unmerklichen Abweichungen von der reinen Symmetrie vollkommen harmonisch erscheint.⁹³⁾ Das andere Extrem ist der Kult des Außergewöhnlichen, bzw. des Auffallenden.⁹⁴⁾ Diese Richtung ist mit der Vorliebe der neueren Zeit für alles Subjektive, ja Willkürliche verknüpft.⁹⁵⁾ Das Außergewöhnliche ist aber nur bei einer dazu passenden Stimmung reizvoll und wird deshalb auch sehr treffend als das "Interessante" bezeichnet. Dem Merkmal der Interesselosigkeit in Kants Definition der Schönheit kann als Wendung gegen das Übermaß des Interessanten deshalb auch ein normativer Sinn gegeben werden.^{95a)} Folgt man Kants Hinweis, so entgeht man der Gefahr einer Verwechslung des Außergewöhnlichen mit dem Überalltäglichen, das sich im Kunstwerk wegen seiner Beziehung auf die ideale Sphäre mitteilt.

Die Überalltägliche, auratische Erscheinung des Kunstwerks⁹⁶⁾ führt auf die Frage, ob irgendwelche Inhalte diesen Eindruck

zerstören könnten.⁹⁷⁾ Aristoteles hatte in dieser Frage unter Verwendung der Unterscheidung zwischen Inhalt und Form dafür gestimmt, daß die Kunst durch die Art der Darstellung alles Beliebige zum Gegenstand machen könne. Dagegen vertrat Lessing in neuerer Zeit die These, eine Grenze des Darstellbaren zeige sich am Ekelhaften, weil das Ekelhafte nicht in distanziert-ästhetischer Einstellung wahrgenommen werden könne. Solger schließt sich trotz seiner grundsätzlichen Forderung nach strenger Auswahl der Stoffe eher Aristoteles an. Weder die Greuel bei Shakespeare noch die Obszönitäten bei Aristophanes zerstörten die ästhetische Einstellung, weil sie von den Künstlern rein angeschaut seien und nicht effekthascherisch zur Schau gestellt seien. Deshalb sei die Entscheidung der Frage nur im Einzelfall möglich, da sie von der Begabung des Künstlers abhängen, den Stoff in der rechten Weise aufzufassen.

Keiner der Gesichtspunkte, unter denen bisher die nichtreligiöse Kunst eingeteilt oder bewertet wurde, kann sich, ebenso wie bei der religiösen Kunst, mit der Bedeutung des Gegensatzes zwischen Antike und Moderne messen.⁹⁸⁾ Ein Hinweis darauf ist schon die Tatsache, daß z.B. der Gegensatz zwischen Idealisierung und Charakteristik zum Teil parallel zu der Grenze zwischen den beiden großen Kunstwelten verlief. Der antike, klassische Geist steht dabei stets auf Seiten der Ordnung, des Universalen und Harmonischen. Seine Grundüberzeugung läßt sich in dem Satz zusammenfassen: "Wer aus den Gesetzen heraustritt, ist verloren."⁹⁹⁾ Entsprechend geringschätzig wird auf diesem Standpunkt das Abweichende, Seltsame, Individuelle behandelt. Die Folge dieser Haltung für die Auswahl geeigneter künstlerischer Stoffe ist eine Bevorzugung des Heroischen und des Tragischen. Das Allgemeine wird vom Individuum antiker Vorstellung nach selbstlos und unter den größten Opfern realisiert. Der tragische Heroismus ist die typische Form, in welcher sich dem antiken Empfinden einerseits die Eigenart der idealen Sphäre erschließt und andererseits alle Möglichkeiten des Menschen in höchster Steigerung erfahrbar werden. Im Heros ist nicht nur ein Optimum menschlicher Möglichkeiten realisiert, es ist auch ein bestimmter Charakter einseitig zum Extrem hochgetrie-

ben.¹⁰⁰⁾ In dieser Einseitigkeit muß der Heros dem Schicksal zum Opfer fallen, das ihm von Anbeginn an in der Verkörperung durch den Chor entgegentritt. Versteht man diesen Heroismus recht, ist es auch einleuchtend, warum z.B. im antiken Drama der Unterschied zwischen historischen und fingierten Personen keine wesentliche Rolle spielte.¹⁰¹⁾ Dieser Unterschied liegt jenseits der heroischen Idealtypik des griechischen Dramas, da er die Vorherrschaft einer individualisierenden Tendenz voraussetzt. In individuellen Ereignissen oder Gegenständen konnte aber auf dem antiken Standpunkt keine Verbindung zur idealen Sphäre gesehen werden.

Der "moderne" Standpunkt ist, wie schon früher gezeigt worden ist, der Standpunkt der Individualität. Alle Beziehungen auf die ideale Sphäre sind auf diesem Standpunkt nur auf dem Wege über die Innerlichkeit möglich. Als Hindernis einer echten Beziehung zur idealen Sphäre treten deshalb nicht so sehr individuelle Schwächen auf als vielmehr die Ablenkung durch individuelle oder soziale Besonderheiten.¹⁰²⁾ Die Bindung an Idiosynkrasien oder Zufallsverhältnisse kann hier eine genuine Beziehung zur idealen Sphäre verhindern. Auf dem Standpunkt der Individualität ist der antike Heroismus keine echte Möglichkeit mehr, weil die Reflexion nicht mehr die großartig simplen Gesten erlaubt, die in der Antike mit einfachen Mitteln die ganze Welt des Idealen symbolisieren konnten. Stattdessen tut sich für den modernen Geist das Labyrinth eines gebrochenen Realitätsverhältnisses auf, das mit dem Gegensatz historischen und fiktiver Stoffe als einer typisch modernen Konfrontation angedeutet ist.¹⁰³⁾

Bei den historischen Stoffen, denen Solger sich zuerst zuwendet, gilt es vorab, das übliche Mißverständnis abzuwehren, solche Stoffe sollten zum Ruhme der darin auftretenden Personen künstlerisch bearbeitet werden. Diese Betrachtungsweise wäre ebenso kunstfremd wie die Meinung, daß bei fiktiven Stoffen die Personen und Ereignisse völlig willkürlich ausgewählt werden könnten. Es muß vielmehr bedacht werden, daß die allgemeinere Bedeutung geschichtlicher Ereignisse mit einer ganz zu-

fälligen und alltäglichen Erscheinungsweise verbunden ist. Beide Momente lassen sich nur dann glaubwürdig vereinbaren, wenn die dargestellten Ereignisse in eine adäquate Gesamtsicht des menschlichen Lebens integriert sind.¹⁰⁴⁾ Indem die typischen Züge der Ereignisse hervorgehoben werden, kann dann das allgemeine Schicksal im Einzelfall widergespiegelt werden.

Wenn die Bekanntheit einer Person auch nie der Grund für die künstlerische Darstellung sein darf, ist es doch andererseits auch nicht ratsam, völlig obskure Ereignisse zu behandeln. Außerdem sollte der Stoff nicht völlig neu erarbeitet werden müssen, so daß er wegen der ungewohnten Fassung dem Publikum fremd ist. Die Historiendramen Shakespeares sind dadurch das Muster für die Bearbeitung historischer Stoffe überhaupt,¹⁰⁵⁾ daß sie einerseits auf die Kenntnisse des nationalen englischen Publikums Rücksicht nahmen, andererseits aber von einer allgemeineren Sicht des menschlichen Lebens Zeugnis gaben. Was die Treue gegenüber der historischen Überlieferung angeht, ist ein Vergleich mit Schiller aufschlußreich. Shakespeare hat an seinen Vorlagen nur wenig geändert¹⁰⁶⁾ und doch stets einen Gesichtspunkt gefunden, um den Ereignissen eine allgemeinemenschliche Bedeutung zu geben. Durch dieses Verfahren empfindet man die Kraft der Shakespeareschen Grundideen viel stärker als realitätsbestimmend als es bei retuschierender Umarbeitung möglich wäre.¹⁰⁷⁾ Schiller hat dagegen z.B. im Wallenstein zahlreiche Episoden eingeflochten und den Stoff auch sonst erheblich modifiziert. Gegenüber Goethes Egmont, der völlig fiktiv ist, aber eher ein Privatschicksal als geschichtliche Ereignisse thematisiert, ist der Wallenstein für Solger nur eine inkonsequente und halbherzige Verbindung von weltgeschichtlichen Vorgängen und privaten Episoden.

Die wesentlichen Eigenschaften fiktiver Stoffe in der Kunst sind schon bei der Erörterung der historischen Stoffe im Kontrast deutlich geworden. Die Fiktion dient dazu, die Realisierung des Idealen an alltäglichen, statt an außergewöhnlichen Fällen zu zeigen.¹⁰⁸⁾ Deshalb muß die Überhäufung der Personen

mit charakterlichen Vorzügen, wie es wohl in manchen Theaterstücken aus Dichtereitelkeit geschieht, den alltäglichen Charakter des Stoffes unglaublich werden lassen und dadurch den Sinn der Fiktion verfehlen. Shakespeare hat auch auf diesem Gebiet die Maßstäbe gesetzt.¹⁰⁹⁾ Er zeigt in seinen "fiktiven" Tragödien stets Durchschnittscharaktere in extremen Situationen, deren Schicksal durch die Konstellationen repräsentative Bedeutung gewinnt. Im Hamlet ergibt sich die außerordentliche Charakterentwicklung im Laufe des Stücks aus dem Zusammentreffen eines etwas willensschwachen jungen Mannes mit einer extremen Situation von fast antikem Zuschnitt. In Romeo und Julia wird aus ganz gewöhnlichen Verhältnissen ein Konflikt entwickelt, der bis zur Einsicht nicht nur in die Hinfälligkeit bestimmter sozialer Strukturen, sondern aller menschlichen Dinge führt.¹¹⁰⁾

Wenn bei dem realistischen und individualistischen Grundzug der neueren Kunst Idealisierung und Typisierung zurücktreten, ist damit nicht jeder ideale Gehalt preisgegeben. Die Subjektivität ist das Medium, durch das in der neueren Kunst erst der Bezug auf die ideale Sphäre herstellbar ist. Die Leidenschaften des Individuums dürfen deshalb aber nicht mit den Ideen selbst verwechselt werden, da sie nur als Realisierungsbedingungen des Idealen für die Kunst bedeutsam sind. Ebenso wenig wie die Leidenschaften Einzelner können aber kollektive Gefühle, wie z.B. der Patriotismus, mehr als Material innerhalb der künstlerischen Versinnlichung des Idealen sein.¹¹¹⁾ Werden kollektive Leidenschaften mit Ideen verwechselt, so ergibt sich für die Kunst mit der Dominanz externer Gesichtspunkte eine der zahlreichen Häresien des Interessanten. Diese Verwechslung ist naheliegend, wenn ein ausgeprägtes nationales Wertesystem künstlerisch widergespiegelt wird, wie es z.B. im klassischen spanischen Theater geschieht.¹¹²⁾ Die Begeisterung der Romantiker für Calderon litt deshalb für Solger, bei aller Berechtigung der Hochschätzung, meist unter dem Fehler, allgemeine menschliche Werte mit ihren nationalen Ausprägungen zu verwechseln.

In seiner streng-objektiven Auffassung abstrakter Wertbegriffe wie Liebe, Ehre, Religion gleicht das spanische Drama unter allen modernen Formen des Theaters noch am meisten den antiken Formen des Schauspiels. Die Dominanz des Allgemeinen, besonders wenn es als Schicksal vorgestellt ist, über das Einzelne wird in der Moderne meist umgekehrt zu der These, daß der Mensch sein Schicksal selbst bestimme.¹¹³⁾ Es sind nicht soziale Verhältnisse, kollektive Werte oder äußere Umstände, die der vorherrschenden neueren Ansicht nach den Gang der Dinge bestimmen, sondern ganz individuelle Eigenschaften oder Zustände wie Hamlets Zögern, das stärker ist als äußere Anforderungen oder Romeos Liebe zu Julia, die sich gegen die Familienfehden durchsetzt.¹¹⁴⁾ Solche individuellen Eigenschaften können nicht durch Typisierung auf allgemeine Ideen bezogen werden. Stattdessen ist eine Chiffrierung nötig,¹¹⁵⁾ die das Allgemeine sozusagen durch indirekte Mitteilung andeutet. An einem Drama wie Richard III. wird sichtbar, wie auf dem modernen Standpunkt ausgehend vom Individualcharakter der ideale Bezug des Ganzen nur durch abstrakte Reflexionen, z.B. in der Form von Selbstgesprächen, herstellbar ist. Wegen des "analytischen" Charakters der Reflexionen, die die Brücke zu den Ideen bilden, läßt sich der Gehalt moderner Werke nicht mehr so kompakt anschaulich erfassen wie es bei den antiken Werken möglich ist. Der Vorgang des Hinüberwanderns der Situationsmächtigkeit vom Schicksal zum Individuum wird für Solger exemplarisch an Goethes Wahlverwandtschaften deutlich.¹¹⁶⁾ In diesem Roman ergibt sich alles aus dem festliegenden Individualcharakter der Hauptpersonen und den "chemischen" Gesetzen der Anziehung und Abstoßung in bestimmten Konstellationen.

Abschließend geht Solger noch einmal auf die Frage der Grenze zwischen religiöser und nichtreligiöser Kunst ein und führt seine These über die Naturdarstellung weiter aus.¹¹⁷⁾ Die Natur bildet danach nur ein ästhetisches Seitenthema, da sie allein durch Beziehung auf den Menschen für die Kunst wichtig wird. Diese Beziehung kann einerseits durch Betrachtung der Natur als ganzer geknüpft werden, durch die die Rahmenbedingungen menschlichen Handelns festgelegt sind, andererseits durch Analogie zwischen einzelnen Naturerscheinungen und

Phänomenen des menschlichen Geistes.¹¹⁸⁾ Die zweite Form der Behandlung von Naturphänomenen entspricht eher der antiken, objektivierenden Tendenz, die bestimmte geistige Eigenschaften überhaupt erst durch Analogien mit dem Verhalten von anderen Lebewesen sich klargemacht hat.¹¹⁹⁾ Die erste Form der Naturbetrachtung setzt schon ein ausgebildetes Bewußtsein der Eigenart des Geistes voraus, wie es für die mit dem Christentum beginnende Epoche selbstverständlich ist. Die Natur als Landschaft¹²⁰⁾ ist besonders durch ihre charakteristische Vegetation geeignet, zum Spiegel der vielfältigen und in ihrer Gesamtheit schwer faßbaren Seelenzustände der modernen Subjektivität zu werden.¹²¹⁾

Wenn man die bisher aufgestellten Grundsätze beachtet, kann die Unverrückbarkeit der Grenze zwischen religiösen und nicht-religiösen Themen nicht zweifelhaft sein. Es waren in der antiken wie in der modernen Kunst immer nur die schwächeren Werke, die das Göttliche in die Erscheinung hinüberzogen oder das Irdische zum Übernatürlichen hin übersteigerten.¹²²⁾ Eine zusätzliche Gefahr bildet dabei in neuerer Zeit der Fortschritt der künstlerischen Techniken.¹²³⁾ In Verbindung mit dem modernen Traditionsverlust kommt es oft zum Ausmalen unglaubwürdiger Scheinideale, wodurch z.B. die Jesusdarstellung zum fiktiven Anwendungsfall vorgefaßter Theorien herabsinkt. Wenn man diesen Gefahren nicht zum Opfer fallen will, muß man die echten Möglichkeiten des Übergangs zwischen religiöser und nicht-religiöser Kunst betrachten, die in manchen Formen des Erhabenen und Schönen zu finden sind.¹²⁴⁾

(d) Übergangsformen

Ein Rückblick auf die Analyse des Gegensatzes zwischen Erhabenem und Schöнем im Rahmen der ästhetischen Grundbegriffe macht prima facie nicht plausibel, wie mit Hilfe dieser Begriffe ein Übergang zwischen religiöser und nichtreligiöser Kunst sich konstruieren lassen sollte. Man muß sich erinnern, daß die ästhetischen Grundbegriffe zuerst ohne Bezug auf die ästhetische Praxis erörtert worden sind, ohne die sie für Solger leer bleiben, wenn man verstehen will, wie der Gegensatz zwischen religiöser und nichtreligiöser Kunst zu einem Übergang umgedeutet werden kann. Der Gegensatz zwischen religiöser und nichtreligiöser Kunst bezieht sich auf die Stoffe und damit zugleich auf die fertigen Resultate der Kunst. Der Gegensatz zwischen Erhabenem und Schöнем bezieht sich dagegen auf den Akt der Realisierung des Idealen.¹²⁵⁾ Im Akt lassen sich jedoch im Gegensatz zum festen Objekt Gegensätze stets vermitteln. Die religiösen oder nichtreligiösen Stoffe müssen nun aber im Akt der Darstellung jeweils eher erhaben oder eher schön erscheinen. Da trotz der Notwendigkeit des Überwiegens des Schönen oder des Erhabenen und der Eindeutigkeit der verschiedenen Begriffsinhalte der beiden ästhetischen Grundbegriffe die Grenze zwischen den beiden Begriffen dem Umfang nach fließend ist, können auch die grundsätzlich streng geschiedenen religiösen oder nichtreligiösen Stoffe auf dem Wege über ihre Darstellung einander angenähert werden.

Bei einer Fehleinschätzung des eigentlichen Anwendungsbereichs des Gegensatzes zwischen Erhabenem und Schöнем, versucht man oft unter Umgehung der künstlerischen Tätigkeit diese Begriffe direkt auf die außerkünstlerische Realität zu beziehen.¹²⁶⁾

Indem man aber auf den Stoff der Kunst Prädikate anwendet, die eigentlich dem Akt der Darstellung zukommen, gleitet man in eine Varietät der "Häresie des Interessanten" und verfehlt die Realität durch rhetorische oder theatralische Verzerrung. Eine Folge davon ist für Solger eine bestimmte Art von Kritik, die

sich in der Malerei z.B. an der Rezeption Correggios exemplifizieren läßt.¹²⁷⁾ Wer den Bildaufbau Correggios kritisiert, ohne den organisierenden Gedanken und die ihm entsprechende kreative Geste zu erfassen, kann nicht begründet über Erhabenheit oder Schönheit seiner Bilder urteilen. In gleicher Weise muß in diesem Falle natürlich auch die Möglichkeit verfehlt werden, Erhabenes und Schönes als Vermittlung zwischen religiöser und nichtreligiöser Kunst zu erfassen. Auch richtige Detailkritik, die mehr im Rahmen der besonderen Kunstlehre zu würdigen ist oder berechnete technische Einwände, die gar nicht in die philosophische Ästhetik gehören, können diese grundsätzliche Verfehlung nicht wieder gutmachen. Diese summarischen Bemerkungen zur Frage des Übergangs zwischen religiöser und nichtreligiöser Kunst können vorerst genügen, weil die künstlerische Produktivität, in deren Zusammenhang die Begriffe des Erhabenen und Schönen erst verständlich werden, den folgenden zweiten Hauptteil der "Allgemeinen Kunstlehre" bildet.

3. Künstlerische Produktion

(a) Poesie und Kunst

Im produktiven Prozeß sind Anfang und Ende, Genie und Werk, feste, aber auch für die Theorie ziemlich unzugängliche Faktoren.¹⁾ Schon bei der Untersuchung der objektiven Seite des Prozesses lag das Schwergewicht auf dem Inhalt der Werke, weil er inniger mit dem Akt der Produktion verknüpft ist als z.B. das bloße Arbeitsmaterial. Entgegen den Erwartungen, die der Titel des Kapitels wecken mag, konzentriert sich deshalb die Untersuchung der subjektiven Seite der künstlerischen Produktion auf solche Züge des Prozesses, die nicht im Inneren des Subjekts verborgen bleiben, sondern in der ästhetischen Praxis selbst zutage treten. Das steht im Einklang mit der Grundthese Solgers, wonach erst die Praxis ein adäquates Verständnis ästhetischer Sachverhalte ermöglicht.²⁾

Wie jeder Teil der Vorlesungen wird auch die Untersuchung des "subjektiven Faktors" von einer großen Dichotomie bestimmt. Die künstlerische Tätigkeit kann entweder im Stadium der Planung oder im Stadium der Ausführung betrachtet werden. Die erste Phase bezeichnet Solger als das Stadium der Poesie, für die zweite Phase verwendet er den Begriff der Kunst, der dabei in einem engeren Sinne verstanden wird.³⁾ Weil die für das Stadium der Kunst wichtigen Begriffe eng mit den für die Einzelkünste wichtigen Begriffen zusammenhängen, gibt der Abschnitt über die Kunst nur Andeutungen und verweist die Hauptfragen in die "Besondere Kunstlehre". Das Hauptthema des Abschnitts über die künstlerische Produktion bildet also die "Poesie" des Künstlers. Damit will Solger aber nicht nahelegen, daß Poesie und Kunst in der Realität der künstlerischen Praxis getrennt vorkommen könnten. Es ist gerade ein besonderer Vorzug gelingender künstlerischer Praxis, daß Konzeption und Ausführung nicht auseinanderklaffen. Für den Alltagsverstand liegt aber stets eine Versuchung darin, diese beiden

Aspekte der künstlerischen Tätigkeit als verschiedene, selbstständig existierende Vorgänge zu betrachten. Damit bleibt aber von der Poesie nicht viel mehr als ein Vorsatz ohne Kraft und von der Kunst nicht viel mehr als eine Technik ohne Inspiration.

(b) Subjektive Produktionsbedingungen

Innerhalb der künstlerischen Praxis wird die "Poesie" für Solger nicht nur von den Unzulänglichkeiten der Subjektivität befreit,⁵⁾ erweist auch erst in diesem Zusammenhang ihre künstlerische Notwendigkeit. Mit dem Ausdruck "Poesie" läßt sich nämlich nicht nur das konzeptionelle oder Entwurfsstadium der künstlerischen Tätigkeit, sondern auch die Eigendynamik bestimmter Gedanken im Geist des Künstlers bezeichnen.⁴⁾ Will man diese Eigendynamik der Gedanken richtig verstehen, muß man zunächst versuchen, sich das Zusammenspiel der verschiedenen Fakultäten⁵⁾ im "Organismus des künstlerischen Geistes" plausibel zu machen.

Unter den verschiedenen "Organen" des Geistes ist in erster Linie die Phantasie zur Auffassung und Entwicklung ästhetischer Ideen fähig.⁶⁾ Ihr intuitiver und unbegrifflicher Charakter gibt ihr zwar auch eine Verwandtschaft zu religiösen Ideen, aber es sind doch hauptsächlich die ästhetischen Ideen, die die Phantasie in Bewegung setzen. Der Grund dieser Affinität wird bei einem Vergleich mit dem Begriff der Einbildungskraft deutlich. Die Einbildungskraft läßt sich mit Kant als Brücke zwischen Anschauung und Begriff verstehen. Sie setzt die Aufspaltung der ursprünglichen Einheit der Anschauung durch die begrifflichen Trennungen des Verstandes voraus und übernimmt mit der Aufgabe der Überbrückung dieser Trennungen eine schon wegen ihres kompensatorischen Charakters unab-schließbare Arbeit.⁷⁾ Die Phantasie dagegen steht in einer unmittelbaren Beziehung zur ursprünglichen Einheit und hat so nicht einen korrigierenden, sondern einen die Gegensätze überbrückenden Charakter. Das bedeutet, daß es für die Phantasie im Unterschied zur Einbildungskraft möglich ist, Gegensätze auf einer höheren Ebene zu versöhnen. Die Phantasie kann deshalb auch durch Verbindung mit anderen geistigen Vermögen weiter bestimmt werden. Im Anschluß an die Kantische Einteilung

der geistigen Vermögen in Sinnlichkeit, Verstand und Einbildungskraft⁸⁾ läßt sich dann von "Sinnlichkeit der Phantasie", "Verstand der Phantasie" und der "Phantasie der Phantasie" sprechen.⁹⁾ Die "Phantasie der Phantasie" oder "Phantasie im engeren Sinne" hat die Aufgabe, ästhetische Ideen in der Form einer erlebnismäßigen Totalreaktion aufzufassen und festzuhalten.¹⁰⁾ Die "Sinnlichkeit der Phantasie" besteht in der Fähigkeit, ästhetische Ideen in die Realität zu projizieren, wobei aber die tatsächliche Richtung der geistigen Dynamik eher von der Wahrnehmung zur Phantasie verläuft.¹¹⁾ Der "Verstand der Phantasie" bezeichnet die höchste Stufe unter den künstlerischen Vermögen. Sein Ziel besteht darin, das prekäre Gleichgewicht zwischen Idee und Ausführung oder Inhalt und Form zu finden.¹²⁾ Seinem Rang und seiner Konkurrenzlosigkeit für die Kunst wegen könnte man den "Verstand der Phantasie" auch per analogiam als "Künstlerische Dialektik" bezeichnen. Alle Arten der Phantasie sind durch ihre Aufgabe verbunden, ideale Gehalte geistig zu erfassen und schon aus diesem Grunde von der nur zwischen Anschauung und Verstand auf der Ebene des Alltagsbewußtseins vermittelnden Einbildungskraft verschieden. Die Phantasie kann zwar ebensowenig wie irgendeine andere Instanz den Graben zwischen Idee und Realität überbrücken, sie kann aber ein Bild des Idealen unter den Bedingungen der Realität vermitteln. Der Gegensatzstruktur der Realität entsprechend muß auf jeder Stufe der Phantasie ein Gegensatz bestehen, von dem in der Realität jeweils nur eine Seite vorherrschen kann.¹³⁾ So ist die Phantasie im engeren Sinne entweder bildend oder sinnend, die "Sinnlichkeit der Phantasie" besteht entweder in der Ausführung oder Empfindung und der "Verstand der Phantasie" ist entweder Kontemplation oder Witz.¹⁴⁾ An einer Analogie des Gegensatzes zwischen bildender und sinnender Phantasie zum Gegensatz zwischen Symbol und Allegorie läßt sich die Bedeutung der Gegensätze im allgemeinen klarmachen. Wie das Symbol mehr harmonisierend und die Allegorie mehr kontrastierend ist, so geht jeweils die eine Seite des Gegensatzes innerhalb der Arten der Phantasie mehr auf Integration, die andere mehr auf Differenzierung aus.

Die verschiedenen Richtungen der Phantasie sind nötig, wenn man überhaupt zu bestimmten Inhalten kommen will statt mit Hilfe der Phantasie nur subjektive Launen zu kultivieren. Diese Gefahr liegt nahe, weil der Geist auf das Erlebnis der idealen Sphäre mit einer Totalreaktion antwortet, die nicht allein auf das geistige Organ der Phantasie oder nur auf die geistige Ebene des Bewußtseins beschränkt ist.¹⁵⁾ Der Geist kann deshalb leicht in eine Art Überwältigung geraten, die keine produktive und artikulierte Antwort mehr zuläßt. Erst wenn ihre Stufen und Richtungen in der angemessenen Weise durchlaufen werden, kann die Phantasie als Organ des künstlerischen Geistes wirklich produktiv werden. Man darf sich diesen Vorgang aber nicht allzu geregelt denken. Es ist nicht so, daß der Geist auf einer Stufe einfach verharren könnte und sich mit einer einmal angenommenen festen begrifflichen Einteilung begnügen könnte. Bei der geistigen Bewegung handelt es sich aber auch nicht um ein instinktives Vorgehen, sondern um eine durchaus eigentümliche Art methodischen Denkens.¹⁶⁾ Das künstlerische Denken läßt sich nicht auf Gegensätze wie Produktion und Rezeption festlegen, es ist aber auch keine irrationale Naturkraft, wie es in manchen Genietheorien erscheint. Schon der Umstand, daß ein eigentümliches Denken in der Kunst nötig ist, nimmt dem ästhetischen Irrationalismus der Genietheorien einiges von seiner Plausibilität.

Bei der Charakterisierung der einzelnen Richtungen der Phantasie beginnt Solger auf der Stufe der "Phantasie der Phantasie" mit der bildenden Phantasie.¹⁷⁾ Man kann sich den Richtungsunterschied der bildenden gegenüber der sinnenden Phantasie wieder an einer Kantischen Unterscheidung plausibel machen. Wie die bestimmende Urteilskraft Beispiele zu Begriffen sucht und die reflektierende Urteilskraft zu einer Reihe von Beispielen den einheitsstiftenden Begriff findet,¹⁸⁾ geht die bildende Phantasie von einem Gesamteindruck aus und sucht zu Konkretisierungen in der Realität zu gelangen, während die sinnende Phantasie von der Erfahrung des Einzelfalls aus den Zugang zur idealen Sphäre sucht. Innerhalb des geschichtsphilosophischen

Schemas von Antike und Moderne ist die bildende Phantasie ein Zug innerhalb der Physiognomie der antiken Mentalität.¹⁹⁾ Das Ergebnis des Wirkens der bildenden Phantasie ist stets die individuelle Veranschaulichung dessen, was sonst ein reines Gedankenwesen bleiben müßte. Diese Konkretisierungsleistung zeigt sich in der vollständigen Bestimmtheit der Eigenschaften der Individuen, die von der bildenden Phantasie hervorgebracht werden. Anders als bei Abstraktionen, bei denen einige Attribute aus der gesamten, einer Substanz zugehörigen Eigenschaftsmenge herausgelöst werden, findet die bildende Phantasie wie bei einem realen Individuum stets neue Züge an den von ihr geschaffenen Gestalten. Unbestimmte oder ungenügend bestimmte Phantasiegebilde könnten nie in dieser Weise zurgewissermaßen leibhaften Präsenz von Einzelwesen gelangen.²⁰⁾ Dennoch merkt man auch den antiken Produkten der bildenden Phantasie ihre Herkunft aus dem Denken an verschiedenen Merkmalen an. Die Idealisierung der äußeren Erscheinung führt zu einer Unterdrückung mancher Züge der Realität. Das zeigt sich am klarsten in der archaischen Periode der griechischen Skulptur,²¹⁾ wo den schroffen und drohenden Konzeptionen der Phantasie in der Realisierung Gestalten entsprechen, die oft stark vom Natürlichen abweichen.²²⁾ Wegen des anderen "Kunstwollens"²³⁾ ist es nicht richtig, diese Abweichungen nur technischem Unvermögen zuzuschreiben. Ein Beleg dafür sind die oft meisterhaften Tierdarstellungen oder die Gestaltung typischer Spannungsmomente in der Bewegung, die der archaischen Kunst gelangen. Für sie gilt das Wort Pausanias, daß die frühe Kunst "roher, aber göttlicher" gewesen sei.²⁴⁾ Die Beschränktheit des Ideenkreises dieser Zeit und der oft infantile Zug, der sich aus dem Zwang zur Materialisierung des Geistigen in der archaischen Zeit ergibt, verbindet sich produktiv mit einer lebhaften Phantasie der Gestaltung und verhindert gerade durch seine Beschränktheiten bei den Griechen die Gefahr einer Ausschweifung ins Grenzenlose, die anderen Völkern in ihrer Frühzeit zum Verhängnis geworden ist.²⁵⁾

Die bildende Phantasie ist, wie die archaische Kunst zeigt, an eine bestimmte Phase der Geistesgeschichte gebunden und kann auf späteren Stufen nicht ohne Gewaltsamkeit oder Affektiertheit wiederholt werden. Der Hauptgrund für das Scheitern späterer Wiederholungsversuche liegt in der Gewöhnung an das begriffliche Denken.²⁶⁾ Deshalb ist es z.B. bei Klopstock nicht mehr eine lebhaftes Phantasievorstellung, sondern ein abstraktes Raisonement,²⁷⁾ das durch die konkrete Ausführung mehr illustriert als gestaltet wird. Das antike Denken selbst ist auf dieser Stufe in seiner Begriffsbildung ganz allegorisch, wie im Zusammenhang mit den künstlerischen Darstellungsweisen gezeigt worden ist. Die Reflexionen, wie sie bei Pindar oder Aischylos vorkommen, verwenden stets Beispiele und Bilder, um z.B. den Zusammenhang der Handlungen des Dramas durch Vorbedeutungen oder Rückbeziehungen zu verdeutlichen. Hier teilen die einzelnen Werke die Schwächen der bildenden Phantasie und der symbolischen Darstellungsweise, der es nicht gelingt, nach der Ausgestaltung der Phantasiebilder auch noch deren Beziehung zueinander darzustellen.²⁸⁾ Weil aber die Beziehungen zwischen den Einzelheiten einen wesentlichen Faktor der Realität als ganzer ausmachen, bleibt die Darstellung der Stufe der bildenden Phantasie wesentlich unvollständig.

Die "sinnende Phantasie" ist als Alternative zur bildenden Phantasie auch einer alternativen historischen Epoche zuzurechnen. Der Umstand, daß die sinnende Phantasie von realen Einzelheiten ausgeht und durch Ausgestaltung ihrer Beziehungen sich der idealen Sphäre nähert, zeigt schon, daß sie dem "Standpunkt der Individualität" und damit der modernen Ära zugehört. Auch die sinnende Phantasie bleibt aber nicht einfach bei den Gegebenheiten der Wahrnehmung stehen, sondern transformiert sie sogleich zu Stoffen, die für die Kunst tauglich sind. Dennoch ist es hauptsächlich der neue Zusammenhang zwischen den Dingen, den die sinnende Phantasie herstellt, wodurch auf diesem Standpunkt alles gegenüber den alltäglichen Zusammenhängen verändert erscheint.

Wenn sie ihre Aufgabe erfüllen will, reicht für die sinnende Phantasie eine unbestimmte Ahnung von den Beziehungen zwischen den Einzelheiten wie auf der Stufe der bildenden Phantasie nicht aus. Die sinnende Phantasie muß einen Plan des Gesamtzusammenhangs mitbringen,²⁹⁾ um die Einzelheiten darin integrieren und dann das Ganze auf die ideale Sphäre beziehen zu können. So sind z.B. in Dantes Divina Commedia alle Einzelergebnisse Teile eines ausgearbeiteten Weltbilds und helfen, dies Bild des Universums für den Leser immer weiter zu konkretisieren.³⁰⁾ Wegen der Dominanz der Relationen werden von der sinnenden Phantasie bestimmte Kunstwerke seltener bloß nach dem Grundsatz der Naturnachahmung als es bei Werken der bildenden Phantasie der Fall ist beurteilt und Abweichungen vom Natürlichen werden bei solchen Werken bereitwilliger einem anderen Kunstwillen zugeschrieben als es bei der bildenden Phantasie üblich ist. Das Werkganze, das bei der bildenden Phantasie allegorisch war, ist bei der sinnenden Phantasie symbolisch auf die ideale Sphäre bezogen. Allerdings ist es wegen des allegorisch-chiffrierten Charakters der Darstellung der Einzelheiten nötig, einen geeigneten Blickwinkel zu finden, von dem aus sich das Ganze entschlüsseln läßt. Fehlt dieser Schlüssel, bleiben die Werke der sinnenden Phantasie wunderlich und rätselhaft, auch wenn der Inhalt im wörtlichen Sinne nicht unverständlich ist. So muß man, um Dante zu verstehen, das spätmittelalterliche Weltbild kennen,³¹⁾ während Entsprechendes wegen seines allgemein-menschlichen Charakters bei einem antiken Autor wie Aischylos nicht nötig ist.³²⁾ Der Schlüssel zur Enträtselung des Werks liegt aber in inneren, geistigen Vorgängen und nicht in äußeren, körperlichen Gegenständen. Entsprechend müssen auch die religiösen Inhalte auf der Stufe der sinnenden Phantasie im Sinne der Mystik gedeutet werden,³³⁾ da diese sich auf das Innere stützt, dessen Dynamik sich unter anderem in Erscheinungen des Wunderbaren, wie z.B. den Entrückungen fühlbar macht.

Das Wirken der Phantasie kann nur in Verbindung mit bestimmten Bewußtseinslagen produktiv werden. Die beiden wichtigsten Gemütsstimmungen, die für die Phantasie wichtig sind, sind die Begeisterung und die ihr komplementäre Ironie.³⁴⁾ In der künstlerischen Begeisterung lösen sich alle Konflikte und Spannungen der Realität durch das Erfülltsein vom Eindruck der Harmonie des Idealen. In der Stimmung der Ironie entsteht dagegen eine Distanz zu fixen Gegebenheiten sowohl der idealen wie der realen Sphäre. Für vollendete Kunstwerke ist immer ein Gleichgewicht von Ironie und Begeisterung Voraussetzung, während weniger vollkommene Werke die Zeichen einer überwiegenden Stimmung gewissermaßen als Geburtsfehler mit sich tragen.³⁵⁾ Sofern der Künstler sich auf dem Niveau der "Phantasie der Phantasie" oder der "Sinnlichkeit der Phantasie" bewegt, befindet er sich noch im unvollkommenen Stadium der "werdenden Kunst" und damit in einem Zustand überwiegender Ironie oder überwiegender Begeisterung. Mit der Begeisterung ist aber auch auf den niederen Stufen ein gewisses Maß an Distanz verbunden, ohne die kein Gegenstand künstlerisch zu behandeln ist. Deshalb ist jeder Form der künstlerischen Begeisterung auch ein Quantum Ironie beigemischt, die ein Gefühl für die Nichtigkeit und Scheinhaftigkeit der gewöhnlichen Realität vermittelt. Blicke die Ironie aus, könnten irgendwelche Objekte, die im Kunstwerk den idealen Gehalt doch nur zeichenhaft präsent halten sollen, leicht mit der Sache selbst verwechselt werden. Es ist eine Eigentümlichkeit des Solgerschen Ironiebegriffs,³⁶⁾ daß sich für ihn die Ironie nicht nur auf die Realität, sondern ebenso auf die idealen Gehalte bezieht, die der Künstler ins Werk setzt.³⁷⁾ Diese Richtung der Ironie hängt mit der Tatsache zusammen, daß der Künstler sich mit der prinzipiell unmöglichen "Realisierung" des Idealen beschäftigt und deshalb das eigentlich Gemeinte stets in Verzerrungen und falschen Fixierungen zeigen muß. Hätte Homer z.B. an seine Göttergeschichte im wörtlichen Sinne geglaubt, hätte er nicht so spielerisch mit ihnen umgehen können.³⁸⁾ Trotz der beinahe naiv-aufrichtigen Identifikation mit seinem Thema, die in der Intensität der

Darstellung spürbar ist, gibt es auch bei einem so frühen Autor wie Homer schon ein willkürlich-spielerisches Element der Distanzierung zu seinem Schaffen. In den Anfängen der Kunstentwicklung überwiegt allerdings nicht nur bei den Griechen die Begeisterung und das phantasievolle Fabulieren, weil der Antriebe zur Darstellung des Außergewöhnlichen meist das erste Motiv künstlerischer Tätigkeit ist. Da besonders die bildende Phantasie die Anfänge der Kunst bestimmt, ist sie auch am stärksten mit der Begeisterung verbunden. Aus diesem Zusammenhang erklärt sich vor allem der sensitive Charakter der Darstellung, der viele Werke dieser Stufe auszeichnet.³⁹⁾ Ein Nachteil dieser Stufe liegt darin, daß Sinnlichkeit und Verstand oft nicht recht mit der Phantasie zusammenstimmen. So findet man bei Aischylos, aber auch bei Dante, häufig einerseits Räsonnements und andererseits ganz naturalistische Bilder,⁴⁰⁾ die nicht viel mehr als unorganische Beigaben zum eigentlichen Kern des Werkes sind.

In der Reihenfolge der Arten der Phantasie ist mit der "Sinnlichkeit der Phantasie" die zweite Stufe erreicht. Der Künstler ist dort durch seine Sinnlichkeit fest in der empirischen Realität in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit verwurzelt.⁴¹⁾ Seine Erfahrung des Einzelnen ist nicht wie bei der Phantasie im engeren Sinne schon zu Vorstellungen transformiert, sondern direkt an die Objekte gekettet. Gerade deshalb aber tritt sein Bewußtsein als zusammenhangstiftende Instanz zu seiner in der Realität versenkten Sinnlichkeit in Opposition. Das bedeutet aber nicht, daß die Korrelation von Subjekt und Objekt, die für alle Formen des Bewußtseins verbindlich ist, plötzlich durchbrochen würde.⁴²⁾ Wie das Objekt in seiner Erscheinung immer von dem Geisteszustand des Subjekts abhängt, sind umgekehrt die subjektiven Reaktionen abhängig von dem, was objektiv gegeben ist. Es gibt aber trotz des Fortbestehens dieser Korrelation auf der Stufe der Sinnlichkeit ein deutlicheres Hervortreten des Gegensatzes zwischen dem Erleben der objektiven Realität und dem Erleben der eigenen subjektiven Zustände.⁴³⁾ Diese Spannung äußert sich im Richtungsgegensatz zwischen sinnlicher Ausführung und Empfindung,⁴⁴⁾ der für die "Sinnlichkeit der Phantasie" typisch ist.

Der Richtung der sinnlichen Ausführung entspricht auf der Stufe der Phantasie im engeren Sinne die Richtung der bildenden Phantasie.⁴⁵⁾ Bildende Phantasie und sinnliche Ausführung gehen aber von entgegengesetzten Ausgangspunkten aus und sind daher auch in ihrem Wesen einander entgegengesetzt. Die Phantasie geht von den Ideen aus und kommt zu den Einzeldingen, die Sinnlichkeit geht von den Einzeldingen aus und kommt zu den Ideen.⁴⁶⁾ Die zweite Richtung der Sinnlichkeit, die Empfindung, steht, parallel zu der Entsprechung zwischen sinnlicher Ausführung und bildender Phantasie, in Beziehung zur sinnenden Phantasie. In der Empfindung treten die Einzelerscheinungen im Gegensatz zur sinnlichen Ausführung nur als Anlässe für die verschiedensten subjektiven Reaktionen auf, die wieder als Modifikationen des einheitlichen Erlebniszusammenhanges aufzufassen sind.

Werke, deren äußere Form besonders gelungen ist, sind ihrer Darstellungsform nach meist symbolisch. Bei diesem Stil sind ja die ästhetischen Objekte individuelle Entsprechungen zu Gestaltungen der idealen Sphäre, hinter der sonst die Realität zurückbleibt. Symbolische Kunstwerke sind trotz ihres Zeichenstatus sozusagen exemplarische Darstellung einer Idee.⁴⁷⁾ Beim Merkur von Belvedere z.B. kommt es nicht darauf an, welches Mythologem das Standbild versinnbildlicht, sondern es ist allein die Vollendung der Gestaltung des menschlichen Körpers wichtig.⁴⁸⁾ In diesem Punkt kann die Kunst sogar die Natur übertreffen, die das Vollkommene nicht fassen kann, während es die Kunst im ästhetischen Schein zu vergegenwärtigen vermag. Wenn bei Werken, deren Hauptinteresse in der sinnlichen Ausführung liegt, die subjektive Stimmung dominiert, muß analog zur Vollendung einer körperlichen Haltung oder Geste eine besondere Stimmung ihren eigentümlichen Ausdruck finden.⁴⁹⁾ Beim Barberinischen Faun z.B. ist das die Stimmung der dionysischen Orgien. Man braucht im Unterschied zur allegorischen Kunst aber auch in diesem Falle keine Kenntnis der historischen Zusammenhänge zu haben, um den allgemeinen orgiastischen Charakter der Darstellung zu erfassen.

Wegen der Konzentration auf das Einzelne wird bei der sinnlichen Ausführung oft auf das Typische und Wiederkehrende keine Rücksicht genommen. Während die bildende Phantasie z.B. beim Apoll von Belvedere den Gott darstellt, wie er den Python erschießt, d.h. bei einer seiner bekanntesten Taten, wird beim Merkur von Belvedere jede Andeutung eines Einzelereignisses vermieden, die die Darstellungsmöglichkeiten irgendwie einschränken könnte. Wegen des Primats der Erscheinung gegenüber dem Inhalt können auch unbekannte Gestalten bei nebensächlichen Tätigkeiten dargestellt werden, wie z.B. der Diskuswerfer, der Sandalenbinder oder der Dornauszieher.⁵⁰⁾ Gerade in solchen Fällen ist die Darstellung vollkommener körperlicher Schönheit möglich, weil sich die ganze künstlerische Energie ohne Ablenkung durch den Inhalt auf die sinnliche Ausführung konzentrieren kann. In der vollkommenen Gestaltung körperlicher Schönheit liegt aber zugleich diejenige Eigenschaft, die solchen Werken bei aller Sinnlichkeit den für die Kunst unabdingbaren Bezug zur idealen Sphäre gibt. Vollkommene körperliche Schönheit einem Individuum zuzuschreiben, bedeutet, wie die Antike so gut wußte, schon eine Art Vergötterung. In der Frühzeit durften aus diesem Grunde z.B. nur von den als Heroen geltenden Olympiasiegern Porträtstatuen angefertigt werden. Aber auch der Apotheose der Herrscher und ihrer Angehörigen in der römischen Kaiserzeit lag noch dieselbe Vorstellung zugrunde, wie z.B. an der Statue des Antinous sichtbar wird.

Bei der Suche nach Vollkommenheit kann die "sinnliche Ausführung" noch einmal verschiedene Richtungen einschlagen. Die edlere Richtung ist diejenige, die ohne unangebrachte Typisierungen in der "Sublimierung" der sinnlichen Erscheinung des Einzelwesens Erfüllung findet. Wenn sich die künstlerische Arbeit an einem vorgefaßten Ideal vollendeter sinnlicher Schönheit statt am Einzelfall orientiert, kommt es dagegen oft zu einem Luxurieren der technischen Perfektion wie z.B. bei der Darstellung von Hermaphroditen oder in manchen Werken Ovids und Catulls.⁵¹⁾ Durch eine gewisse Gleichgültigkeit bei aller Perfektion, wie man sie oft bei Catull findet, können die Schwächen kompensiert werden, die mit solchen Produkten spätzeitlichen Raffinements sonst verbunden sind.

Bei dem Primat der Empfindung in der zweiten Richtung der "Sinnlichkeit der Phantasie" wird an den Themen der Kunst vor allem die Seite wahrgenommen, die für das "Gemüt" von Bedeutung ist. Der Ausdruck "Gemüt" ist dabei schon in der modernen Einschränkung auf ein bestimmtes Vermögen des Geistes, aber ohne pejorativen Nebensinn zu verstehen.⁵²⁾ Die dem Gemüt zugehörigen Empfindungen sind in dem von Solger gebrauchten Sinn seelische Phänomene, die zur Affektivität des Menschen gehören. Die Empfindungen sind aber unlöslich mit der subjektiven Gesamtreaktion auf bestimmte Situationen verbunden und können deshalb dem auf einzelne Erscheinungen fixierten sinnlichen Bewußtsein als universellere Reaktionen entgegengesetzt werden.⁵³⁾

Nach der Art ihrer Objekte lassen sich zwei verschiedene Formen der Empfindung unterscheiden. Ein sinnlicher Eindruck kann entweder die Konzentration aller Empfindungen auf einen Punkt, d.h. einen großen Affekt bewirken oder die "Befindlichkeit", die Stimmung des Subjekts als Ganze beeinflussen.⁵⁴⁾

Wenn die ganze Affektivität auf einen Punkt konzentriert wird, entsteht daraus die Leidenschaft,⁵⁵⁾ die, wie das Beispiel der Tragödie lehrt, ein wichtiges Thema der Kunst sein kann. In der Leidenschaft scheinen die Objekte, anders als bei der Begierde, nicht mehr außerhalb zu liegen, sondern Teil des eigenen Innern zu sein. Während sich das Subjekt über dem Gegenstand vergißt, wird zugleich das Objekt zu einer Höhe gehoben, die ihm an sich gar nicht zukommt. In der neueren Kunst wird die Herrschaft der Leidenschaften besonders im Roman geschildert.⁵⁶⁾ Die Parallele zur tragischen Behandlung desselben Themas in der Antike liegt in Beispielen wie dem Werther, offen zutage, wodurch die Leidenschaft ein Individuum in seinem innersten Kern getroffen und schließlich zugrunde gerichtet wird. Gegenüber der Unbedingtheit der Leidenschaft ist die sentimentale Rührung, die manchmal damit verwechselt wird, nur ein fauler Kompromiß zwischen Gefühl und Verstand, eine Art "Wechselwirtschaft",⁵⁷⁾ bei der Gefühlsregungen nur solange geduldet werden, wie es vorteilhaft erscheint.⁵⁸⁾ Die Berech-

nung gegenüber Empfindungen, die eigentlich die volle Hingabe der Person verlangen, verurteilt Solger als moralisch und ästhetisch verwerflich besonders bei populären Autoren wie Iffland und Kotzebue.⁵⁹⁾

Bei der zweiten Art der Empfindung, der Stimmung, geht das Subjekt nicht so einseitig in einem "großen Gefühl" auf wie bei der Leidenschaft. Zwar ändert sich als Reaktion auf bestimmte Eindrücke die ganze Farbe des Erlebens, aber die Eindrücke sind dafür nur vorübergehende Anlässe, über die das Subjekt im Wechsel seiner Gefühlszustände immer schon hinaus ist. Als Musterbeispiel dieser Art von Empfindung in der Kunst kann man Goethes Römische Elegien nennen,⁶⁰⁾ bei denen sich Erlebnis- und Stimmungsschilderung die Waage halten. In den romanischen Literaturen, besonders bei Ariost, finden sich häufiger Beispiele solcher "Stimmungsdichtung", bei der es gelingt, das aus heiterer Distanz betrachtete Spiel der Gefühle doch den Leser im eigenen Erleben nachempfinden zu lassen.

Bei der Phantasie stellte das Gleichgewicht von Ironie und Begeisterung die Form dar, in der die Einseitigkeiten der bildenden und der sinnenden Phantasie überwunden wurden. Eine ähnliche Rolle spielt für die künstlerische Sinnlichkeit der Humor. Mit der "sinnlichen Ausführung" hat der Humor die Fixierung auf bestimmte Inhalte gemein und mit der "Empfindung" die Selbständigkeit der Gemütszustände gegenüber den Objekten.⁶¹⁾

Im Humor ist ein Gefühl für die Nuancen mit einem Sinn für größere Zusammenhänge in eigenartiger Weise vereinigt. Wegen der Aufhebung des Gegensatzes zwischen Empfindung und sinnlicher Ausführung deutet der Humor allegorisch die ideale Aufhebung aller Gegensätze an. Die Schwierigkeit, den Ausgleich zwischen den Nuancen und den größeren Zusammenhängen zu erreichen, den der Humor fordert, führt oft zu einer Abweichung nach der einen oder anderen Seite. Ben Jonson hat in seinen Stücken den Kleinigkeiten ein zu großes Gewicht gegeben, ohne daß ihnen eine Art "universeller Gemütsstimmung", wie sie Jean

Paul für den Humor gefordert hat, die Balance hält.⁶²⁾ Die subjektive Haltung, die einem Übermaß an Kleinigkeiten gegensteuern soll, kann nicht mehr selbst unter die Affekte eingereiht werden. Es handelt sich vielmehr beim Humor um eine Einstellung zu den Affekten, d.h. um eine Bewußtseinsleistung.⁶³⁾ Das Besondere an dieser Leistung zeigt sich schon darin, daß der Humor seine Kommentare sowohl zu den sinnlichen Einzelheiten wie zu den subjektiven Reaktionen darauf abgibt. In dieser doppelten Distanz zum Subjektiven wie zum Objektiven wird mit dem Humor eine vollkommeneren ästhetische Haltung als bisher erreicht.⁶⁴⁾

Die Sensibilität für das labile Gleichgewicht zwischen Vereinzelung und Zusammenhang der Dinge hat sowohl eine tragische wie eine komische Seite. Insofern der Humor die Verschlingung des Gesamtzusammenhangs durch die "millionenköpfige Hydra der Empirie" erkennt, hat er einen tragischen Zug,⁶⁵⁾ indem der Humor das Illusionäre an der Selbständigkeit der Einzelheiten gegenüber dem sie tragenden Gesamtzusammenhang sieht, hat er eine komische Komponente. Der Humor gehört offensichtlich zu den gemischten Gefühlen, mit denen ein besonderes Gespür für tragikomische Situationen verbunden ist. Es ist sehr bezeichnend, daß das Wort "Humor" zuerst im elisabethanischen England in der seither üblichen Bedeutung aufkam, weil damals auch in Shakespeares Dramen der erste erfolgreiche Versuch einer Mischung tragischer und komischer Elemente unternommen wurde.⁶⁶⁾ Der Humor stellt in gewissem Sinne eine Inversion der überlegen-distanzierten Haltung der antiken Kunst dar, weil ihm Erhabenes oft als lächerlich, Niedriges oft als hoch erscheint.⁶⁷⁾ Das strenge Bestehen auf einmal gezogenen Grenzen und die großartige Fixierung des Gemüts auf ein bestimmtes Gefühl ist für den modernen Humor schwer durchzuhalten. Weil der Gegensatz zwischen Tragik und Komik selbst nicht aufgehoben wird, sondern nur die Beispiele für diese Begriffe zweideutiger ausfallen, dauert auch die Kluft zwischen Idee und Realität fort, die im Tragischen und Komischen so deutlich wird. Im Humor ist deshalb ein Gefühl der inneren

Leere, des Ungenügens an der Realität und der Sehnsucht nach ganz anderen Möglichkeiten verbunden.⁶⁸⁾ Das leichte, "flüssige" Hinweggehen über die Einzelheiten, das den Humor von der ernsthaften Verbissenheit unterscheidet, darf aber nicht mit einer leeren Sehnsucht nach dem Unerreichbaren verwechselt werden. Schon die Genauigkeit der Detailbeobachtung, die die großzügige Nachlässigkeit des Vortrags nur überspielt, verhindert, daß der Humor in solche falschen Gefühle abgleiten könnte.

Unter den neueren Schriftstellern finden sich besonders bei Lawrence Sterne und Jean Paul Meisterstücke des Humors. Jean Pauls Stärke ist die groteske Kombination bizzarrer Einzelheiten mit genau kalkulierten Stimmungsumschwüngen.⁶⁹⁾ Durch eine Art Hyperfunktion des reflektierenden Scharfsinns - "Jean Paul ~~schwärmt~~ mit dem Verstand"⁷⁰⁾ - verselbständigen sich aber oft die einzelnen Einfälle zu sehr gegenüber den Gefühlsschilderungen, so daß Jean Paul nur mit grell-idealisierenden Schlußwendungen wieder in das richtige Gleis zurücklenken kann. Lawrence Sterne ist in der meisterhaften Registrierung der Gefühlsdarstellung und im Verzicht auf voreilige Verallgemeinerungen Jean Paul überlegen.⁷¹⁾ Die Konzentration auf das psychologische Detail hat aber andererseits den Nachteil einer gewissen Trockenheit und Bitterkeit in der Beurteilung aller Verhältnisse. Gegenüber den Tugenden des humoristischen Stils haben die Vorzüge der künstlerischen Phantasie, brillanter künstlerischer Technik und feiner Empfänglichkeit für die Nuancen des Gefühls nur die Bedeutung von Vorstufen.⁷²⁾ Der besondere Ton, der den Werken von Catull und Ariost ihre Überlegenheit gibt, die Gleichgültigkeit gegenüber der Brillanz und die kühle Beobachtung der Launen des Gefühls, ist auf den früheren Stufen der künstlerischen Phantasie selbst schon eine dem Humor ähnliche Qualität.

Das dritte und höchste Organ des künstlerischen Geistes ist der "Verstand der Phantasie". Die Ausbildung dieses Vermögens ist die Bedingung für die Realisierung der vollkommenen Einheit von Stoff und Form, die für die stoffgebundene Sinnlich-

keit und für die formschaffende Phantasie noch nicht möglich war. Der künstlerische Produktionsprozeß beginnt der zeitlichen Reihenfolge nach mit der Phantasie und endet mit der sinnlichen Ausführung. Auf dem Weg zwischen beiden Polen ist der Verstand einzuordnen, der über die richtige Proportion der künstlerischen "Mittel" zu den künstlerischen "Zielen" disponiert.⁷³⁾ Im künstlerischen Verstand ist die theoretische von der praktischen Seite untrennbar.⁷⁴⁾ Die Wahrnehmung von der Produktion zu isolieren, ist im komplexen Prozeß ästhetischer Reaktionen nicht möglich, da jede Wahrnehmung mit einer aktiven Stellungnahme des Subjekts unlöslich verknüpft ist. Für den künstlerischen Verstand geschieht auch das Trennen und Verbinden von Allgemeinem und Einzelem oder Gedanken und Wirklichkeit in kontinuierlichem Zusammenhang.⁷⁵⁾ Die Phantasie ist ein Hinausschießen der subjektiven Reaktion über alle Gegebenheiten, die Sinnlichkeit findet in den Einzelheiten mehr Aspekte als das Subjekt nachvollziehen kann. Der Verstand allein beschränkt einerseits das Einzelne soweit, daß es für das Subjekt zu verarbeiten ist und diszipliniert andererseits die Phantasie soweit, daß sie im Einzelfall kreativ werden kann. Die Ausgeglichenheit des Verstandes macht die von ihm beherrschten Werke zugleich für den Rezipienten besser verständlich und nachvollziehbar als die von Sinnlichkeit oder Phantasie beherrschten Werke. Sophokles und Shakespeare, die Hauptrepräsentanten des künstlerischen Verstandes, sind wegen der zentralen Stellung des Verstandes unter den poetischen Vermögen deshalb für Solger Gipfelpunkte der Kunst schlechthin.⁷⁶⁾ Es ist seinem überlegenen Kunstverstand zuzuschreiben, daß bei Sophokles gegenüber der Überfrachtung mit Problemen bei Aischylos ohne Verlust an tragischer Substanz das Allgemein-Menschliche und damit das Allgemein-Verständliche sich stärker durchsetzen konnte.⁷⁷⁾ Bei Shakespeare ist es ähnlich im Vergleich zu Dante, der noch allzusehr mit der Last eines festen Weltbilds zu kämpfen hat und deshalb seine Sicht der Welt noch nicht so vollkommen im Werk selbst zum Ausdruck bringen konnte.

Die innere Ruhe und Ausgeglichenheit dieser Gipfelwerke der Kunst kennt keine Regressionsphantasien oder Fortschritts-utopien, sondern kann höchstens in späteren Zeiten selbst Gegenstand solcher Sehnsüchte werden.

Auch auf dem Niveau des Verstandes lassen sich verschiedene Richtungen unterscheiden, die dem Verstand durch die Gegensatzstrukturen der Realität selbst aufgenötigt werden. Bei einem Übergewicht der trennenden analysierenden Seite des Verstandes ist irgendein idealer Gehalt schon vorgegeben, der dann auseinandergefaltet wird. Wegen der kontemplativen Haltung, in der das geschieht, spricht Solger bei dieser Richtung des Verstandes von der künstlerischen "Betrachtung". Bei der Richtung des "Witzes", die der Betrachtung entgegengesetzt ist, überwiegt die verbindende, synthetisierende Tätigkeit des Verstandes.⁷⁸⁾ Für den Witz sind irgendwelche Tatsachen der gewöhnlichen Realität vorgegeben, die dann in überraschender Weise zueinander in Beziehung gesetzt werden. Da man oft den Kunstverstand mit dem Alltagsverstand verwechselt, bleibt meist das für das normale Bewußtsein destruktive Potential des künstlerischen Verstandes verborgen. Der Kunstverstand löst nämlich auf, was gewöhnlich zusammenhängt und verknüpft, was gewöhnlich getrennt ist.⁷⁹⁾ Auf diese Weise leistet er einen wichtigen Beitrag dazu, dem Kunstwerk die Qualität des Ausratisch-Außeralltäglichen zu geben, auf die es Solger so sehr ankommt. Da die beiden Richtungen der Verstandestätigkeit sich in der Kunst nicht trennen lassen, liegen auch die beiden Richtungen der "Betrachtung" und des "Witzes" nicht so weit auseinander wie die entsprechenden Richtungen der künstlerischen Phantasie und Sinnlichkeit. Der Verstand ist der Mittler zwischen den Extremen und kann deshalb selbst keine Extreme ausbilden.

Die zerlegende Tätigkeit des "betrachtenden" Verstandes ist hauptsächlich an dem Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung orientiert. Im Unterschied zum Alltagsverstand ist aber der künstlerische Verstand sozusagen in die Geheimnisse des Idealen

eingeweiht und kann das Wesentliche, das in der idealen Sphäre zu suchen ist, gegenüber der Erscheinungswirklichkeit richtig zur Geltung bringen.⁸⁰⁾ In der antiken Tragödie kam z.B. die Rolle des Verstandes besonders eindrucksvoll in den Chorpartien zur Geltung, in denen die schicksalhafte Notwendigkeit der dramatischen Vorgänge bewußt gemacht wurde. Mit dem Schicksalsgedanken ist aber für Solger die antike Vorstellung der idealen Sphäre verbunden, wodurch sich die These bestätigt, daß die Betrachtung der Geschehnisse durch den Verstand den Bezug zur idealen Sphäre vermittelt. Im spanischen Drama müssen die Wertkonflikte zwischen Religion und Liebe, Staatsraison und Ehre usw. wegen ihres inhaltlich und formal komplizierteren Charakters gegenüber den einfachen griechischen Verhältnissen auch durch eine kompliziertere künstlerische Dialektik aufgelöst werden.⁸¹⁾

Bei Shakespeare findet man ebensoviel Lokalkolorit wie im spanischen Theater, aber zugleich ein Bewußtsein der allgemeinemenschlichen Fragen wie bei den Griechen. Die Vollkommenheit der Leistungen des künstlerischen Verstandes bei Shakespeare ist nur als Folge einer Blütezeit der Kunst überhaupt erklärbar. Nur in solchen Zeiten ist es möglich, ein allgemein verbreitetes Gespür für höhere Zusammenhänge, das zugleich mit konkreter Kunsterfahrung gesättigt ist, beim allgemeinen Publikum vorauszusetzen und anzusprechen.⁸²⁾ Ähnliches gehört auch in weniger begünstigten Zeiten zur erfolgreichen Arbeit des Verstandes, die aber unter den ungünstigeren Umständen meist unter verschiedenen Defiziten leidet. Oft überwiegt dann zum Schaden des Gleichgewichts die formale Seite des Verstandes gegenüber der inhaltlichen. Das ruhige Arbeiten des Verstandes gibt dann den davon bestimmten Werken leicht einen Einschlag von kalter Perfektion, die die Inhalte nur noch als Demonstrationsobjekte der eigenen Virtuosität gebraucht. Die hochartifizialen Gebilde der romanischen Literaturen wie z.B. Canzone und Sonett haben, wie bei Petrarca, leicht einen etwas scharfen und kalten Ton, da der Verstand zu sehr durch Formales in Anspruch genommen ist.⁸³⁾ Noch entfernter von echter verstandesmäßiger Betrachtung, wie sie in neuerer Zeit Goethe realisiert,

als der bloß formalistische Kunstkalkül ist ein sentenziöser Stil, der wie bei Schiller höchstens der Kompensation allzu großer Konzentration auf das Theoretisieren dient.⁸⁴⁾ Sophokles' Chöre oder bei Shakespeare die Selbstgespräche sind dagegen in die Handlung integriert und dienen nicht nur der Andeutung externer, für die Stücke selbst irrelevanter Bezüge.⁸⁵⁾

Die zweite Richtung des Verstandes, der "Witz", setzt bei der Oppositionsstruktur der Realität an, bei der der betrachtende Verstand stehengeblieben war. Die überraschende Verknüpfung des sonst Getrennten, die der Witz zustande bringt, ist nicht einfach mit der Fähigkeit zu identifizieren, Ähnlichkeiten leicht zu entdecken.⁸⁶⁾ In diesem Falle müßten fälschlich auch Ähnlichkeiten, die schon bei oberflächlicher Auffassung auffallen, als Leistungen des Witzes gelten. Die wirklich nur vom Witz aufzuspürenden Verbindungen liegen mehr in der Tiefe und zeigen ihr größeres ästhetisches Potential an der Einhüllung in ein paradoxes, zum Teil sogar widersprüchliches Äußeres. Billige Synthesen, flache Spielchen ohne innere Spannung können nicht wie der Witz einen Eindruck von den ganz anderen Möglichkeiten der idealen Sphäre verschaffen. Die belebende und erfrischende Wirkung des Witzes hängt mit jener Stärkung des Harmoniegefühls zusammen, die nur bei erfolgreicher Überwindung von Gegensätzen möglich ist. Spaßmacherei, Witzelei und Spöttereien sind meist eher Produkte des "Nicht-Witzes" als des Witzes⁸⁷⁾ und erzeugen auf die Dauer wegen ihrer Willkürlichkeit und Beliebigkeit ein Gefühl der Leere und des Überdusses. Formal betrachtet hat der Witz eine Verwandtschaft mit der rhetorischen Figur des Enthymems, bei der in einem Schluß eine Prämisse ausgelassen wird, so daß die Conclusio zunächst überraschend wirkt. Das unvermittelte Zusammenfallen von Gegensätzen ist aber in Wirklichkeit natürlich nicht als Schluß aufzufassen, sondern nur von dem Standpunkt des "höheren Selbstbewußtseins" aus zu verstehen, das ja jede echte künstlerische Tätigkeit voraussetzt.⁸⁸⁾ Wegen der Schwierigkeit dieses Standpunkts werden die Leistungen des Witzes vom Alltagsverstand oft mißverstanden, da er den genauen

Vergleichspunkt nicht fassen kann, auf dem der Witz beruht und deshalb in seiner Not durch Hervorheben nebensächlicher Züge den Witz "urgiert".⁸⁹⁾

Nach dem Anteil der realen oder idealen Komponenten kann man noch einmal zwischen "höherem" und "niederen" Witz unterscheiden. Dem "höheren Witz" entsprechen ähnliche Tugenden wie der bildenden Phantasie, der "niedere Witz" gleicht in seinen Vorzügen der empfindenden Sinnlichkeit. Beispiele des höheren Witzes findet Solger in manchen Werken Shakespeares, vor allem aber bei Cervantes. Im Don Quijotte erfährt man aus der verdeutlichenden Perspektive historischer Distanz, was es bedeutet, wenn ein ganzes Wertsystem seine realitätsprägende Kraft verliert und nur noch in einem versprengten Anhänger weiterlebt.⁹⁰⁾ Die Lächerlichkeit, die bei dem Aufeinanderprallen grundsätzlich verschiedener Weltansichten den isolierten Vertreter eines veralteten Systems trifft, ist in Wirklichkeit ebensogut eine Lächerlichkeit der Menge, die anderen Zielen nachläuft.⁹¹⁾ Die Größe und der verborgene Witz des isolierten Einzelnen liegt darin, daß er in seiner vordergründigen Lächerlichkeit das Schicksal aller Ideen in der Realität verkörpert.

Der niedere Witz ist wegen seiner größeren Realitätsgebundenheit ebenso vielgestaltig wie die Realität selbst. Trotz der Mannigfaltigkeit der Varianten des niederen Witzes finden sich bei Aristophanes wohl die gelungensten Beispiele für diese poetische Tugend. Der Grund für Aristophanes' Überlegenheit liegt nach Solger vor allem darin, daß er trotz aller Erden schwere seines Witzes immer ein ganzes Weltbild miteinzubringen vermag.⁹²⁾ In einer Komödie wie Die Vögel ist die phantastische Ordnung einer verkehrten Welt nur möglich, weil die "falschen" Verhältnisse nicht willkürlich ausgedacht, sondern aus der genauen Beobachtung der wirklichen Welt genommen sind und deren bessere Möglichkeiten andeuten.⁹³⁾

Kunstverstand ist für das Gelingen künstlerischer Arbeit die wichtigste Bedingung. Kein Kunstwerk von Bedeutung hätte ohne Verstand entstehen können, weil ihm dann die Harmonie von Form

und Inhalt, Ausdrucksabsicht und Ausführung gefehlt hätte, die allein der Verstand gewähren kann.⁹⁴⁾ Auch Werke, die stärker von der Phantasie oder der Sinnlichkeit des Künstlers bestimmt sind, müssen immer zugleich auch als Produkte des künstlerischen Verstandes betrachtet werden. Der Verstand tritt jedoch auf den früheren Stufen künstlerischer Produktion als formales Korrektiv auf, das eine Desintegration des Details aus dem Werkzusammenhang verhindert und bestimmt nicht auch den Inhalt mit, wie es auf der höchsten Stufe der Kunst der Fall ist. Wenn der Verstand erst gegen Widerstände sich durchsetzen muß, wie in der bildenden Phantasie bei Aischylos oder in der sinnenden Phantasie bei Dante, ist ein scharfer und bitterer Witz die Folge, der die vagabundierende Phantasie sozusagen zur Ordnung ruft.⁹⁵⁾ Ebenso bedarf die künstlerische Sinnlichkeit der Verstandeskontrolle, um nicht das Werkganze aus den Augen zu verlieren. Es ist aber andererseits für die Kunst verhängnisvoll, wenn sich der Alltagsverstand die Rolle des Kunstverstandes anmaßt und dadurch alles auf sein eigenes Niveau herabzieht. Das flache Rasonnieren, das Solger unter seinen Zeitgenossen vorherrschend erscheint,⁹⁶⁾ glaubte sich sogar auf Goethe berufen zu können. Indem man Goethes "hohe künstlerische Besonnenheit" mit gemeinen Verstandesreflexionen gleichsetzte, leitete man aus Goethe nichts als die Erlaubnis ab, im "Gemeinen zu luxurieren".⁹⁷⁾

Bei der zentralen Bedeutung, die Solger dem Gegensatz von Antike und Moderne beimißt, ist es nicht überraschend, daß er alle Manifestationen des künstlerischen Geistes in dem großen Epochen Gegensatz in unterschiedliche Konstellationen treten sieht. In der Antike war die Rolle des Künstlers im allgemeinen darauf beschränkt, die herrschende Weltsicht widerzuspiegeln. Im fatalistisch-geschlossenen Bau des antiken Kosmos⁹⁸⁾ konnte der Künstler das herrschende Weltsystem seiner Zeit nicht als Individuum, sondern nur als strikt eingebundener Rollenträger ästhetisch umzusetzen versuchen. Das ganze kulturelle Erbe seines Volkes war ihm fest vorgegeben und nicht

einfach willkürlich veränderbar. Erst als Auflösungserscheinungen sichtbar wurden und Dichter wie Euripides in ihrer Haltung gegenüber dem Mythos schwankend wurden, kam es zu eigenmächtigen Veränderungen der Stoffe und zu ersten zaghaften Ansätzen von fiktiver Gestaltung.⁹⁹⁾ Die Wiederholung eines festen kulturellen Grundmusters war es daher auch, die mit der Leitformel "Mimesis" von der künstlerischen Darstellung gefordert wurde. Gegenüber der Erfassung und Darstellung der ewigen Ordnungsideen als Hauptleistung der Kunst spielte die Kreativität als die Hervorbringung des Neuen keine gleichberechtigte Rolle. Aus der Vorgegebenheit der wesentlichen Inhalte der Kunst erklärt sich auch, warum der antike Kunstgeist das Eigenschaftsprofil einer Verbindung von bildender Phantasie, Brillanz der sinnlichen Ausführung und betrachtendem Verstand aufweist, das bereits skizziert worden ist. Jede der Richtungen, die das antike Denken unter den drei möglichen Entscheidungsalternativen, die durch den Aufbau des künstlerischen Geistes gegeben sind, einschlägt, läßt sich aus der beherrschenden Stellung des Grundmusters der antiken Kultur ableiten.¹⁰⁰⁾ Die prägende Kraft dieses Musters bedeutet aber nicht, daß nicht auch Übergangsformen zum entgegengesetzten individualistischen Muster der Moderne möglich gewesen wären. Im Ödipus auf Kolonos findet sich neben der typisch antiken Eigenschaftskombination zugleich eine bedeutende Ausprägung der mehr reflektierenden, sinnenden Phantasie und der mehr expressiven als formalistischen sinnlichen Ausführung. Gerade Werke, die über die Grenze des vorgegebenen kulturellen Rahmens hinweg Gültigkeit haben, sind es, in denen sich das Genie eines Künstlers wie Sophokles am glänzendsten beweist.

Die Präferenzen des modernen Künstlers verhalten sich erwartungsgemäß alternativ zu denen seiner antiken Vorgänger. Die Phantasie ist in der modernen Epoche durch die größere Neigung zum reflektierenden "Sinnen" als zum spontanen "Bilden" charakterisiert. Nicht das freie Erfinden, wie oft gesagt wird, sondern die ständige Rückbeziehung der gegebenen sinnlichen Erscheinungen auf die ideale Sphäre ist die Leistung der sin-

nenden Phantasie.¹⁰¹⁾ Die Transformation der Realität in Gestalten, in denen sie als Ausdruck einer höheren Welt erscheint, legt dem Künstler in der Ausführungsphase ein mehr schilderndes statt eines darstellenden Vorgehens nahe. Unter den Künsten ist die Malerei für das schildernde Verfahren besser geeignet als die Bildhauerei. Die "Schilderung" bringt gegenüber der objektiver gehaltenen "Darstellung" besser die subjektiven Faktoren zur Geltung. Die Subjektivität tritt aber nicht direkt nach außen, sondern zeigt sich nur in der Färbung, die die Gegenstände in der künstlerischen Schilderung annehmen. Passend zur Dominanz reflektierender Phantasie und empfindsamer Sinnlichkeit überwiegt in der neueren Kunst auch der Witz in der Dimension des Verstandes. Der Witz muß die Einheit von Einzelem und Ganzem durch Kunstfertigkeit erst wiederherstellen, die in der kompakten antiken Anschauung noch gar nicht zerbrochen ist.¹⁰²⁾ Die Erfahrung der Harmonie im Kunsterlebnis, die sich bei antiker Kunst von selbst einstellt, ist daher bei der neueren Kunst immer als Effekt ästhetischen Kalküls anzusehen. Darin, daß Phantasie und Sinnlichkeit durch den Verstand verknüpft werden, liegt die wirkliche Rolle der modernen Subjektivität. Mit den eigentümlichen Synthesen des künstlerischen Witzes hängt die allgemeine Forderung an den Künstler zusammen, unbekannte, imaginäre Welten zu schaffen, wie es z.B. Dante geleistet hat. Zeitgeist und Nationalcharakter, ohne die die Kunst ihre kommunikative Funktion verliert, brauchen über der Imagination nicht zu kurz zu kommen, wie wiederum das Beispiel des spanischen Theaters beweist.¹⁰³⁾

Nachdem das gegenseitige Verhältnis der poetischen Vermögen und deren Modifikation im Gegensatz der Epochen erläutert ist, muß noch die Möglichkeit eines Ausgleichs zwischen den Richtungen des künstlerischen Verstandes aufgeklärt werden. Die parallelen Fragen bei den Richtungen von Phantasie und Sinnlichkeit hatte Solger unter den Stichworten "Ironie und Begeisterung" sowie "Humor" beantwortet. Beim Verstand ist es nun wieder die Einheit von Ironie und Begeisterung, jedoch diesmal

unter der Führung der Ironie, die den Schlüssel zur Überwindung der Gegensätze liefert. Der Umstand, daß dasselbe Begriffspaar in analoger Funktion zum zweiten Mal auftritt, deutet daraufhin, daß auch der Humor nur weil er als Variante des Gleichgewichts von Ironie und Begeisterung gelten kann, die Gegensätze im Bereich der Sinnlichkeit überwinden konnte. Der Mittelpunkt der ästhetischen Theorie liegt für Solger, wie gezeigt worden ist, in der Gleichzeitigkeit von Realisierung und Vernichtung des Idealen in der Kunst. Die diesem objektiven Prozeß auf Seiten des Künstlers entsprechende subjektive Einstellung ist die Verbindung von Ironie und Begeisterung.¹⁰⁴⁾ Weil diese Einheit mit der ästhetischen Einstellung schlechthin gleichzusetzen ist, ist es nicht verwunderlich, daß Ironie und Begeisterung auf allen Stufen der ästhetischen Produktion von Bedeutung sind. Für die richtige Auffassung des Begriffs der ästhetischen Einstellung selbst ist die Rolle, die Ironie und Begeisterung in der Produktion spielen, ebenfalls von Belang. Es ist unzureichend, im Stile der empiristischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts die ästhetische Einstellung hauptsächlich als einer Art distanzierter Wahrnehmung zu beschreiben, da dabei das produktive Element zu kurz kommt. Außerdem ist eine bloß psychologische Definition der ästhetischen Einstellung ohne Rekurs auf irgendwelche Inhalte unmöglich. Die in der ästhetischen Einstellung erfaßten Inhalte müssen immer irgendeinen Bezug zur idealen Sphäre haben.¹⁰⁵⁾ Das Erfülltsein des Künstlers von einer Idee bezeichnet Solger aber mit dem Ausdruck "Begeisterung", das Verhältnis des Künstlers zur Realisierung der Idee bezeichnet er als "Ironie". Die Vereinbarkeit beider Begriffe trotz ihrer Gegensätzlichkeit läßt sich an einem Vergleich mit einem ähnlichen Gegensatz erläutern, der im Kontext des religiösen Denkens wichtig ist. In der Religion ist der Glaube als der Zugang zu dem, was als das eigentlich Heilige|Verehrungswürdige gilt, immer mit der Demut als der Wahrnehmung der eigenen Nichtigkeit verbunden.¹⁰⁶⁾ In der Kunst entspricht dem Glauben die Begeisterung und der Demut die Ironie. Beide Seiten des Gegensatzes gehören nicht nur potentiell,

sondern notwendig zusammen, denn ohne Engagement für ideale Inhalte und ohne distanzierende Kontrolle wäre jede künstlerische Arbeit unmöglich.

Die gelungene Ausbalancierung des Gegensatzes von Ironie und Begeisterung ist die "poetische" Bedingung, die den großen Werken der Kunst ihre Wirkungsmacht verleiht. Nur wenn der Ausgleich gelingt, kann wirklich der Geist des Werks zum Geiste des Betrachters sprechen und etwas von der Eigenmacht des Idealen spüren lassen. In den meisten Fällen treten äußere Surrogate an die Stelle dieses Optimums.¹⁰⁷⁾ Ein Teilziel der künstlerischen Arbeit ist aber auch schon dann erreicht, wenn wenigstens das Gefühl vermittelt wird, daß das Werk nur die Hülle für etwas anderes sei, auf das es eigentlich ankomme. Über die mehr oder weniger interessanten formal-technischen oder biographisch-historischen Fragen wird man dann auf die Frage nach dem wesentlichen Gehalt der Werke verwiesen.¹⁰⁸⁾ Eine zweite Form des falschen Verweilens bei den äußerlichen Zügen des Werkes ist vermieden, wenn man im Werk selbst die Maxime realisiert sieht, daß der Künstler über dem Werk stehen müsse. Diese Maxime kann natürlich nicht bedeuten, daß der Künstler das Werk nicht wichtig nehmen müsse oder daß er zu schluderiger Arbeit berechtigt wäre. Stattdessen unterstreicht dieser Grundsatz, daß der Künstler seine Arbeit nicht wie einen der besonderen Zwecke auffassen darf, die man im Alltagsleben verfolgt. Wenn er in der üblichen Art "ernsthaft" mit einer Angelegenheit befaßt wäre, könnte er sich gerade nicht so an seine Sache verlieren wie es z.B. beim Spiel geschehen kann. Die "seriöse" Haltung eines Geschäftsmanns würde den Künstler gerade um den Gewinn bringen, den ihm die Außeralltäglichkeit und Nicht-Trivialität seiner Tätigkeit gewähren kann. Die Heiterkeit, die aus der unangestregten, aber doch engagierten künstlerischen Haltung auch gegenüber ernstesten Vorgängen entsteht, muß sich über das Werk auch dem Betrachter mitteilen. Diese Leichtigkeit ist im Unterschied zum "Geist der Schwere" keineswegs auch leicht zu realisieren, weil sie eine größere Selbstverleugnung erfordert. Alles Irdische, wie liebevoll es auch ausgemalt sein mag, muß wie die

Achill und Siegfried der idealen Sphäre gegenüber zunichte werden. Erst wer alles Reale aufgibt, erfährt den Trost der Kunst, daß doch etwas bleibe, ohne daß ihm aber verraten würde, wie das möglich sei.¹⁰⁹⁾

Die Schwierigkeit, die echte künstlerische Haltung zu erreichen, zeigt sich an vielen Mißverständnissen, wobei die oft zum Grundsatzkonflikt ausgeweitete Spannung zwischen Ästhetik und Moral besonders bekannt ist.¹¹⁰⁾ Für Solger ist, entsprechend dem in der Einleitung angedeuteten Wertsystem das Gute eine Voraussetzung des Schönen, so daß ein Konflikt im Prinzip gar nicht aufkommen kann. Die Kritik besonders an falschen Formen der künstlerischen Ironie fällt deshalb um so schärfer aus. Alle Fehlentwicklungen sind daraus herzuleiten, daß es nicht gelingt, die Stufe des "höheren Selbstbewußtseins" zu erreichen und daß man meint, die echte ironische Haltung mit den Mitteln des gewöhnlichen Verstandes erreichen zu können. Zwei Möglichkeiten stehen dann offen, die beide die in der Realität auftretenden Spannungen zwischen Allgemeinem und Einzelem ausdrücken: entweder werden irgendwelche Phänomene der Alltagswelt durch eine vorgetäuschte Hochschätzung in ihrer tatsächlichen Banalität entlarvt und dem Spott preisgegeben oder echte Ideale werden durch Beispiele des Mißbrauchs, die als die einzigen Formen der Realisierung dieser Werte hingestellt werden, gegenüber den prosaischen Durchschnittsvorstellungen über die "eigentlichen Realitäten des Lebens" herabgesetzt. Jean Pauls Humor zeigt, daß die erste Form "falscher" Ironie trotz der Grausamkeit, mit der sie zuweilen verwendet wird, eine nützliche Waffe gegen falsche Prätentionen sein kann. Wenn sie aber gegen unschuldige Selbstverständlichkeiten der normalen Lebenswelt eingesetzt wird, indem sie falsche Maßstäbe anlegt, wirkt sie eher schädlich. Die zweite Form "falscher" Ironie scheint weit bedenklicher, weil sie moralisch zerstörerisch wirken kann. Sie führt dann zu der zynischen Ansicht, daß moralische Aussagen "Leerformeln" seien, die man nicht ernst nehmen könne. Meist ist eine solche Haltung natürlich mit moralischen Lippenbekenntnissen verbunden, die nichts kosten, da jede Möglichkeit konkreter Anwendung moralischer Begriffe gleichzeitig für unmöglich gehalten wird.¹¹¹⁾

Der ästhetische Zynismus ist für Solger eine Dekadenzerscheinung, die im Namen verständnisvoller Nachsicht für menschliche Schwächen einzelner in Wirklichkeit moralische Übel zu rechtfertigen versucht. Lukian und Wieland sind die Hauptvertreter eines als Ironie getarnten Zynismus. Lukian ist dabei konsequenter, aber auch perverser, weil er die Nichtigkeit der Moral behauptet, während Wieland nur, etwas schwächlich, das sittliche Streben als Selbsttäuschung beschreibt, da es unvermeidlich an der sinnlichen Natur des Menschen Schiffbruch erleiden müsse.¹¹²⁾

Da die recht verstandene Ironie die eigentliche Leistung des "höheren Selbstbewußtseins" ist, durch die es der Beziehung von Idealem und Realem gerecht zu werden vermag, muß die Ironie auch über die Gegensätze der großen Kulturepochen hinweg in jedem Kunstwerk vorhanden sein. Innerhalb der symbolischen Darstellungsweisen der antiken Kunst wird die Ironie meist so wirksam, daß sie den Eindruck vermittelt, das Werk sei nur die Hülle für das Eigentliche. Dieses Gefühl muß allein schon durch den Inhalt vermittelt werden, da ein autonomes Formbewußtsein jenseits des antiken Horizonts liegt.¹¹³⁾ Innerhalb der allegorischen Darstellungsweise der modernen Kunst ist aber genau dieses autonome Formbewußtsein vorhanden. Deshalb wird die Ironie auch erst in der Moderne als Hinweis darauf lesbar, daß der Künstler über seinem Werk stehe.¹¹⁴⁾ Die Tatsache, daß die Ironie zwar in dem Gegensatz der verschiedenen Kunstwelten angepaßten Varianten, aber doch auch als Einheitsband zwischen den Epochen auftritt, erklärt schließlich, wie die von Solger besonders geschätzten Werke des Übergangs zwischen Antike und Moderne möglich sind. Die mehr unbewußte antike Verfahrensweise wird in diesen Werken durch bewußte Elemente vervollkommenet, während umgekehrt das überwiegend bewußte Vorgehen des modernen Künstlers durch unbewußte Komponenten vervollständigt wird. Damit wird der Unterschied zwischen Bewußtem und Unbewußtem nicht etwa relativiert. Auch bei Michelangelo, der unter allen Künstlern einer Vereinigung der antiken und modernen Gesinnung, und d.h. auch von bewußten und unbe-

wußten Verfahren am nächsten gekommen ist, herrscht noch die bewußte, moderne Verfahrensweise vor.¹¹⁵⁾ Wäre es anders, wären die Gegensätze der Realität aufgehoben, was aber in der Realität selbst nie geschehen kann.

(c) Objektive Resultate

Von den ästhetischen Qualitäten behandelt der abschließende Teil der "Allgemeinen Kunstlehre" diejenigen, die mit der künstlerischen Produktion zu tun haben. Aus der Analyse der Produktionsfaktoren ergab sich dabei, daß der wichtigste Gliederungsgesichtspunkt in diesem Bereich durch den Gegensatz zwischen Poesie und Kunst geliefert wird. Die Erläuterung der Begriffe, die auf die Produkte, nicht auf das Produzieren Bezug haben, scheint allerdings auf den ersten Blick in die "Besondere Kunstlehre" zu gehören, wo mit dem "System der Künste" auch die die Einzelkünste und ihre Gattungen betreffenden Probleme behandelt werden. Ein kleiner Teil der mit den Produkten der Kunst zusammenhängenden Fragen läßt sich aber schon in Verbindung mit der Darstellung der künstlerischen "Poesie" beantworten. Es handelt sich um diejenigen Eigenschaften ästhetischer Objekte, die als ein direkter Niederschlag der künstlerischen Phantasie zu verstehen sind. Natürlich hatte auch schon die ganze Untersuchung der "poetischen" Phantasie des Künstlers solche Eigenschaften zum Thema, aber es wurde dort nicht so sehr auf das Resultathafte, sondern mehr auf die poetische Bewegung selbst geachtet.

Die erste Gruppe von mit poetischen Qualitäten verknüpften Eigenschaften der objektiven Resultate der Kunst hat mit dem ersten und grundlegenden Vermögen künstlerischer Imagination zu tun. Die Phantasie in ihren Richtungen des "Bildens" und "Sinnens" erfordert bei ihrem Übergang ins Werk vor allem große Aufmerksamkeit auf die richtige Entsprechung zwischen der Bedeutung des Werks und der realen Sachverhalte, an denen die Bedeutung exemplifiziert wird. Bei dieser in der platonischen Tradition unter dem Titel "Wahrheit der Kunst" erörterten Frage stehen sich als die beiden wichtigsten Verfehlungen eine veristische Nachahmung der empirischen Wirklichkeit und ein illusionistisches Illustrieren utopischer Möglichkeiten gegenüber. Bei den die zweite Gruppe bildenden, mit der künst-

lerischen Sinnlichkeit verknüpften Qualitäten des Kunstwerks entspricht dem richtigen Verständnis der Forderung nach "Wahrheit der Kunst"¹¹⁶⁾ einerseits die Treue in der Beobachtung der Realität, andererseits die nötige Sensibilität, um die passende Stimmung zu treffen. Für die Beurteilung der künstlerischen Sinnlichkeit ist alles wichtig, was das "Kostüm" im weitesten Sinne betrifft.¹¹⁷⁾ Zum "Kostüm" zählt dabei nicht nur die Kleidung, sondern auch z.B. der typische Baustil, die charakteristische Redeweise oder die vorherrschende Mentalität einer Zeit. Ein sklavisches Kopieren ist allerdings so fruchtlos wie unangebracht, da der Künstler stets Kind seiner Zeit bleibt und in erster Linie seinem eigenen künstlerischen Gewissen folgen muß. Wie bei Schauspielern, die das Problem der Metamorphose in eine fremde Person einfach zu überspielen versuchen, rächt sich die mangelnde Reflexion durch Affektiertheit und Leere der Kunst. In Shakespeares Historienstücken dagegen behauptet sich die Persönlichkeit des Autors, indem z.B. bei römischen Themen ohne weiteres zu englischen Verhältnissen passende Kostüme verwendet wurden und so erst eine der Sache angemessene Aufführung möglich gemacht wurde.¹¹⁸⁾ Die religiöse Malerei der Vergangenheit ist ein weiteres Beispiel für die richtige Behandlung des Kostüms, das weder ganz historisch noch ganz fiktiv gehalten war. In neuerer Zeit zerbrach diese Synthese und gelehrte Pedanterie oder willkürliche Anpassung an den eigenen Geschmack traten an ihre Stelle.¹¹⁹⁾

Die Gruppe der mit dem künstlerischen Verstand verknüpften Qualitäten hat es vor allem mit der Einheitlichkeit des Werks zu tun. Um die Konzeption über den Einzelheiten nicht aus dem Auge zu verlieren, muß man eine klare Anordnung im Ganzen und Deutlichkeit im Einzelnen zu verbinden suchen. Der innere Kern des Werkes ist dabei nicht wie ein Thema zu verstehen, über das allerlei Aussagen gemacht werden, sondern eher wie ein unthematischer Gesichtspunkt, der sich in dem Ganzen nur indirekt zeigt.¹²⁰⁾ Am direktesten läßt sich die richtige Art der Disposition des Werkes an einer Metapher aus der Malerei fassen. Wie dort der Bildaufbau vom Standpunkt des Betrachters aus

organisiert ist, der außerhalb der Bildfläche liegt, muß in jedem Kunstwerk der Punkt, der dem Ganzen Bedeutung verleiht, außerhalb des werkiternen Schichtenaufbaus liegen.¹²¹⁾ Die Möglichkeit, Kunst als Resultat bestimmter fixierbarer Tätigkeiten zu behandeln, hat besonders die französischen rationalistischen Theoretiker des 17. Jahrhunderts dazu verführt, Regelsysteme aufzubauen, die eine methodisch exakte Beurteilung von Kunstwerken nach festen Maßstäben sicherstellen sollten. Von Richtigkeit und Falschheit kann man aber in der Kunst allenfalls in bezug auf die technischen Fragen sprechen, die bei der Fertigstellung des Werks auftreten.¹²²⁾ Bei einer derartigen rationalistischen Methode geht der richtige Einheitsgesichtspunkt verloren und an die Stelle des Werkzusammenhangs tritt eine Ansammlung von einzelnen formalen Kunstgriffen. Aus diesen Übertreibungen verfällt man nur ins andere Extrem, wenn man, wie die Deutschen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, die geniale Natur des Künstlers als Allheilmittel gegen falschen Regelzwang ins Feld führt. Man übersieht dabei, daß das Genie nicht völlig regellos handelt, sondern sich selbst die Regel gibt und dadurch jenseits der Alternative von Regel oder Regellosigkeit steht.¹²³⁾ Auf jeden Fall ist weder starre Regelbefolgung noch triebhafte Spontaneität in der Lage, ein Werk mit einheitlicher Grundidee zustande zu bringen.

Analogen Einwänden wie das Ausspielen des Genies gegen die Regel ist auch der Kontrast zwischen Stil und Manier ausgesetzt. Der Stil soll dabei Folge eines methodischen Vorgehens des Künstlers, die Manier Ergebnis seiner Persönlichkeit sein. Die zu seiner Zeit noch übliche Praxis, den ersten Begriff als Ornandum, den zweiten als Pudendum zu verwenden, betrachtet Solger als unbegründet.¹²⁴⁾ Nur persönliche Idiosynkrasien ohne allgemeine Bedeutung sind tadelnswert und nur Methoden, die einem höheren Ziel dienen, sind lobenswert. Statt "Stil" und "Manier" als ästhetische Wertbegriffe zu verwenden, ist empfehlenswert, sie in geschichtsphilosophischer Relativierung zu gebrauchen. Der Stil entspricht dann mehr dem antiken Geist mit seiner Dominanz des Ordnungsgedankens, die Manier der Moderne mit ihrer Betonung der Individualität. An der Frage den

Stilkopie und der Originalität wird dieser Unterschied besonders deutlich. Während in der Antike der Gedanke des Originals noch keine wesentliche Rolle spielte, zeigt sich in der Moderne die Wichtigkeit der Individualität des Künstlers z.B. an der Wertlosigkeit der verschiedenen Versuche, Shakespeares Manier nachzuahmen.¹²⁵⁾ Dekadenzerscheinungen sind beim Stil nicht weniger als bei der Manier möglich. Das konventionelle höfische Zeremoniell, zu dessen Echo sich das französische Theater nach seiner Emanzipation vom spanischen Stil immer mehr entwickelte, kann als Beispiel dafür dienen, daß es nicht nur eine falsche Manier, sondern auch einen falschen Stil geben kann.¹²⁶⁾

IV Besondere Kunstlehre

1. Einteilung der Künste

Mit dem Teil der Vorlesungen, der das "System der Künste" enthält, kann Solger seine ästhetische Untersuchung zum Abschluß bringen.¹⁾ In diesem Teil werden unter dem Titel "Besondere Kunstlehre" die Eigenarten der Einzelkünste und der darauf bezogenen ästhetischen Termini erläutert. Die Diskussion der Unterschiede und Gemeinsamkeiten kann dabei zugleich zu einer Diskussion der Ausdrucksmöglichkeiten der jeweiligen Kunst und ihrer Gattungen dienen und die Grenze bestimmen, die sich daraus für die künstlerischen Ausdrucksabsichten ergeben.²⁾

Den Ausgangspunkt für die Darstellung des Systems der Künste bildet eine vorläufige Aufzählung und Begründung der Unterscheidungsgesichtspunkte zwischen den Künsten, die dann später näher ausgeführt wird. Die verbreitetste Einteilungsmethode unterscheidet die Künste nach den Kommunikationsmedien, deren sie sich bedienen.³⁾ Diese Art der Einteilung bedient sich aber eines bloß äußerlichen Gesichtspunkts, von dem aus die Unterschiede sich nicht nach ihrer Wichtigkeit anordnen lassen und bei dem außerdem irreführende Zusammenstellungen unvermeidlich sind. So wird z.B. die Musik mit der Literatur zusammen unter den Begriff der "tonischen Kunst" gebracht,⁴⁾ ohne daß die wichtigeren Unterschiede in der "Semantik" des sprachlichen und musikalischen Materials berücksichtigt werden.⁵⁾

Um den richtigen Unterscheidungsgesichtspunkt zu finden, kann man an den Unterschied zwischen Poesie und Kunst in der "Allgemeinen Kunstlehre" anknüpfen. Die wichtigste Modifikation, die dieser Unterschied im Rahmen der "Besonderen Kunstlehre" erfährt, besteht darin, daß er von einer Unterscheidung zweier Momente der künstlerischen Produktion zur differentia specifica zweier Arten von Produkten künstlerischer Tätigkeit umgedeutet wird. Die Möglichkeit einer solchen Verselbständigung

eines Aspektunterschieds, so daß er zur Klassifikation von Einzeldingen brauchbar wird, ist darin begründet, daß sich die Produktionsbedingungen der Kunst auch in den Produkten niederschlagen müssen. Da die Produkte der Kunst als Artefakte zugleich auch Teile der realen Welt sind, unterliegen sie in viel stärkerem Maße den verschiedenen Gegensätzen wie sie in der normalen Realität um die Herrschaft streiten. Deshalb ist auch der Einteilungsgrund, durch den die Poesie mit der Literatur identifiziert und zusammen mit der Kunst im engeren Sinne zu den beiden Hauptformen der Kunst im Allgemeinen erklärt wird, von der Gegensatzstruktur der Realität her zu betrachten. In der Realität werden die in der Idee aufgehobenen Gegensätze zu sachlichen Unterschieden, die sich zu gegensätzlichen Gegenstandsgebieten verselbständigen können.⁶⁾ Trotz ihrer prinzipiellen Inkommensurabilität mit den Gegensätzen der Wirklichkeit muß deshalb auch die ideale Sphäre, wenn ihr Gegensatz zur Realität in der Realität selbst repräsentiert werden soll, zu einer isolierten Seite eines realen Gegensatzes werden. Weil der Gegensatz zwischen Idealem und Realem aber der Grundgegensatz schlechthin ist, muß dieser Gegensatz auch mit dem gesuchten Einteilungsprinzip des Systems der Künste und damit mit dem Unterschied von Poesie und Kunst identifizierbar sein. Die Poesie, verstanden als Literatur, ist also die ideale, die Kunst im engeren Sinne, verstanden als Inbegriff der Einzelkünste, ist also die reale Form der Kunst.

Als Repräsentantin der idealen Sphäre hat die Poesie in ihrer Umdeutung zur Literatur auch "idealere" Eigenschaften als die anderen Künste. Das zeigt sich an der größeren Einheitlichkeit, die die Literatur im Vergleich zu den anderen Künsten besitzt. Zwar bildet auch die Literatur Einzelformen aus, aber das führt doch nicht zu einer Unterscheidung verschiedener Künste, sondern nur zur Ausdifferenzierung verschiedener Gattungen. Die Repräsentantenstellung der Literatur im Verhältnis zum Idealen muß sich aber auch im Einzelwerk, angefangen beim Medium der Literatur, der Sprache, zeigen. Die Sprache

kann als Ausdruck des Idealen nie bloßes Mittel sein, sondern muß selbst etwas von der belebenden Kraft der Ideen spüren lassen. Es kann aber auch keine vollkommene Entsprechung zwischen Idee und Realität gemeint sein, die nur als übermenschliche, göttliche Möglichkeit denkbar ist. Die Sprache der Literatur ist nicht in diesem Sinne Entsprechung des Idealen, sondern nur so, daß sie ideale Gehalte in einer für die geistige Durchdringung besonders geeigneten Form darbietet. Schon in der natürlichen Untrennbarkeit von Sprache und Denken ist die besondere Eignung der Sprache für die geistige Erfassung des Idealen angelegt, sie erfährt aber ihre Vollendung erst in der poetischen Verwendung der Sprache in der Literatur.⁷⁾ Die anderen Künste stehen der Literatur insgesamt als mehr realitätsgebundene künstlerische Ausdrucksformen gegenüber. Die Gegensatzstruktur der Realität wird bei diesen "realen" Künsten so stark wirksam, daß sie sich selbst in Gegensatzpaaren anordnen lassen. Wegen des integrativen Charakters der Kunst im allgemeinen müssen zwar auch die Einzelkünste die Gegensätze zwischen Inhalt und Form, Allgemeinem und Besonderem in sich aufheben, aber sie lassen doch zugleich zu, daß die realen Gegensätze als artbildende Faktoren wirksam werden.

Das erste Gegensatzpaar der Einzelkünste läßt sich unter dem Gesichtspunkt der Darstellungsweisen anordnen. Die symbolische Darstellungsweise legt es wegen ihres exemplarischen Charakters darauf an, konkrete Einzeldinge als Zeichenträger zu benutzen. Das geschieht aber unter den Künsten vor allem bei der Bildhauerei, die also in Epochen mit symbolischen Darstellungsweisen besonders wichtig ist.⁸⁾ Die allegorische Darstellungsweise arbeitet mehr mit gedanklichen als mit sinnlich wahrnehmbaren Zeichenrelationen. Auch der Aufbau des Werks und seine Zuordnung zur künstlerischen Ausdrucksabsicht muß in diesem Fall mehr gedanklicher Natur sein. All diese Bedingungen zusammen erfüllt aber allein die Malerei. Der Kontrast der flächengebundenen Malerei zur räumlichen Skulptur ist dabei nicht ein bloß äußerliches Faktum. Bei einer Plastik muß der gesamte Inhalt des Werks im geschlossenen Einzelding

inkorporiert sein und jeder Verweis nach außen muß möglichst vermieden werden. Deshalb bleibt auch das Licht und die vom Licht abhängige Farbe innerhalb der Bildhauerei selbst unthematisch, und es ist am besten, wenn mit der Farbe zusammenhängende Fragen gegenüber einer Skulptur gar nicht auftauchen.⁹⁾ In der Malerei spielt dagegen nicht das isolierte Einzelobjekt, sondern die Anordnung der auf Objekte verweisenden Zeichen auf der Bildfläche die Hauptrolle. Weil in der Malerei nur ein Komplex von Zeichen bedeutungsfähig werden kann, ist es möglich, die Details weniger naturgetreu zu behandeln als in der Bildhauerei. Das Licht erhält, ebenfalls im Gegensatz zur Skulptur, durch seine Verteilung im Bild unvermeidlich eine interpretatorische Funktion. Die Lichtregie ermöglicht eine "einseitige" Auffassung der Gegenstände, die dem Betrachter eine bestimmte Deutung des Dargestellten nahelegt.¹⁰⁾ Die zweite Gruppe von Einzelkünsten sondert sich von der durch Skulptur und Malerei gebildeten Gruppe ab, wenn das künstlerische Bewußtsein und der Stoff nicht mehr wie in den bildenden Künsten im Werk integriert sind, sondern als selbständige Faktoren auseinandertreten. Die eine dieser beiden Künste ist deshalb ganz durch die Bearbeitung des Stoffes als bloßer Masse in Anspruch genommen, während die andere der reinen immateriellen Empfindung Formen abzuringen versucht. Architektur und Musik, die mit diesen Beschreibungen gemeint sind, lassen sich wegen des verschiedenen Gewichts, das in ihnen Subjektives und Objektives besitzen, mit der objektiveren Skulptur bzw. mit der subjektiveren Malerei zusammenstellen. Wegen des Auseinandertretens von Bewußtsein und Stoff hat das Einzelding in beiden Künsten keine so zentrale Stellung wie in Skulptur und Malerei. Damit entfällt aber zugleich die Ordnungsleistung, die eine Gegenstandsorientierung zu vermitteln vermag. An ihre Stelle treten in der Architektur der Raum, der den Stoff auch ohne Bezug auf feste Gegenstandsvorstellungen zu ordnen erlaubt und in der Musik die Zeit, durch die sich das "Gewühl der Empfindungen" auch ohne Einführung eines Objektbezuges unter feste Formen bringen läßt.¹¹⁾

Nur die Inhalte der Literatur erlauben, einen Gegenstandsbezug aufzubauen, während in den Einzelkünsten wenigstens Begriff und Gegenstand, zum Teil sogar auch Stoff und Form getrennt werden können. In Architektur und Musik, wo beide Trennungsmöglichkeiten bestehen, ersetzen deshalb mit Raum und Zeit äußere Strukturen die gegenstandsabhängigen Ordnungsformen. Es handelt sich bei diesen Strukturen um reine Formen, die in mathematischen Zusammenhängen ihren Hauptanwendungsbereich haben. Ihre Ordnungsfunktion können die mathematischen Strukturen aber in der Kunst nur in angewandter Form erfüllen. Die Anwendbarkeit wird vor allem durch die Umwandlung der mathematischen Begriffe in die Form von Proportionssystemen ermöglicht, wie sie sowohl in der Architektur als auch in der Musik zu finden sind.¹²⁾

Die zentrale Rolle des Raums in der Architektur ist schon ein Hinweis darauf, daß die üblichen Funktionsbestimmungen mindestens einseitig sind, die der Baukunst hauptsächlich Aufgaben bei der Befriedigung materieller Bedürfnisse zuweisen. Historisch gesehen hing der Kunstcharakter der Architektur nicht mit ihren Aufgaben im Dienst des Alltagslebens, sondern mit ihren Aufgaben im Dienst der Religion zusammen. Die Polarisierung in die religiösen und nichtreligiösen Aufgaben der Kunst ist, ohne ihre idealen Ziele zu beeinträchtigen, ein Kennzeichen der Einzelkünste im Unterschied zur Literatur, das mit ihrem weniger universalen Wesen zusammenhängt.¹³⁾ Die idealen Ziele der Architektur lassen sich näher dahin bestimmen, daß die Bauwerke als Materialisierung eines bestimmten Raumgefühls und damit als Modelle eines bestimmten Weltbilds interpretierbar sein müssen.

In der außermenschlichen Natur sind akustische Phänomene häufig Manifestationen verborgener Kräfte oder, in der belebten Natur, Äußerungen eines empfindungsfähigen Inneren. Im Laufe der kulturellen Entwicklung entstanden aus diesen Anfängen die vielfältigen Formen, durch die die Musik dem menschlichen Erlebnis des eigenen Bewußtseinsstroms Ausdruck zu verleihen sucht. Anders als bei der Literatur ist das Material der Musik

wie der Strom der Empfindungen selbst nicht propositionaler Art. Aber wie bei der Poesie ist der eigentliche Modus der Kommunikation nicht so sehr informativ als vielmehr evokativ. Über die Literatur hinaus weist die Musik aber auf eine Grundtatsache der Musik überhaupt hin. Diese Tatsache ist die "Objektivität des Subjektiven", die die Möglichkeit eröffnet, eine Adäquatheit des Ausdrucks zu erreichen, die nicht den Tatsachen, sondern den Empfindungen gerecht wird.¹⁴⁾ Das Material, mit dem die Musik arbeitet, muß erst durch ein Maßsystem wie die Tonalität soweit vorgeformt werden, daß darin signifikante Unterschiede wahrnehmbar werden. Die durch die Parameter Höhe, Dauer, Stärke und Farbe fixierbaren Klänge werden zu den eigentlichen Elementareinheiten der Musik, den Tönen, erst dadurch, daß ihre Beziehungen in der Form von Intervallen einem bestimmten System unterworfen werden. Erst dann kann der Versuch gelingen, die akustische Welt dem menschlichen Ausdrucksstreben unterzuordnen. Die Skala dieser Ausdrucksmöglichkeiten ist dann, wie bei der Architektur, zwischen religiösen und nichtreligiösen Inhalten aufgespannt. Die Einzelheiten können aber näher erst in dem der Musik gewidmeten Teil der "Besonderen Kunstlehre" besprochen werden.

Weil die Objekte der "nicht-bildenden" realen Künste weniger leicht durch einen festen Gegenstandsbezug identifizierbar sind, ist auf Seiten des Rezipienten mehr Eigenaktivität nötig, um das Werk zu seiner Bestimmung gelangen zu lassen. In der Architektur ist der "Anteil des Beschauers"¹⁵⁾ allerdings mehr subjektiver Art, da das Raumgefühl nicht für die Aufrechterhaltung des Werks selbst von Bedeutung ist. In der Musik dagegen verfehlt das Werk seinen Zweck, wenn es dem Interpreten nicht gelingt, seinen inneren Aufbau nachzuvollziehen. Deshalb muß auch für die Musik stärker als für die Architektur die Übereinstimmung der subjektiven Leistungen der Rezipienten vorausgesetzt werden. Die Architektur kompensiert das Akzidentelle ihres Rezeptionsmodus dadurch, daß sie den Betrachter über die Meditation der Ordnungen und Strukturen des Gebäudes zum Transzendieren ins Überpersönliche hinleiten

kann. Die gegensätzlichen Einseitigkeiten von Architektur und Musik sind Folgen der realitätskonstitutiven Gegensatzstrukturen, unter deren Herrschaft sie als reale Künste stehen. Die Kontraste zwischen den Künsten sollten wegen ihrer Unvermeidlichkeit besser betont als verwischt werden, da auch Mischungen der Einzelkünste immer wieder nur zu neuen Einseitigkeiten führen können.

2. Literatur

(a) Allgemeines

Die nähere Untersuchung der Künste beginnt am besten mit der Frage nach ihrem jeweils spezifischen Gegenstandsbereich. Bei der Literatur sind weder bloß Sachverhalte der Außenwelt noch ausschließlich Phänomene der Innenwelt thematisch, sondern beide Bereiche werden in vielfältig wechselnden Beziehungen vorgeführt. Der Wechsel der Beziehungen bringt es mit sich, daß Veränderung und Bewegung für alle Inhalte der Literatur typisch ist. Die ideenbezogenen Symbolisierungsleistungen, wie sie von der Kunst zu fordern sind, können daher in der Literatur nur im Modus der Bewegung wirksam werden. Es sind konkrete Gestalten im lebendigen Wechsel ihrer verschiedenen Bezüge, die das Hauptthema der Literatur ausmachen. Die Konkretion der Bewegungsdarstellung ist darum sozusagen das "Axiom der Poesie".¹⁶⁾ In Lessings Laokoon ist in neuerer Zeit am ausführlichsten die bis in die Antike zurückreichende Diskussion dieses Grundsatzes wieder aufgenommen worden.¹⁷⁾ Die einschneidendste konkrete Folge dieses Axioms besteht im Ausschluß der deskriptiven und der didaktischen Poesie aus dem Bereich der Literatur. Reine Gegenstands- oder Zustandsbeschreibungen, ohne daß die Objekte dabei zugleich in Bewegung versetzt werden, wie das Homer z.B. bei der berühmten Schildbeschreibung in der Ilias gezeigt hat, lassen sich nicht mit dem "Axiom der Poesie" vereinbaren und gehören daher nicht in die Literatur. Bei der didaktischen Literatur fehlt es vor allem an der Anschaulichkeit der Themen, die für die Literatur wesentlich ist.¹⁸⁾ Die Darstellung einer reinen Gedankenbewegung, sei sie nun locker-assoziativ oder strikt-argumentativ, reicht auf jeden Fall für die Ansprüche der Literatur nicht aus. Noch mehr als deskriptiver und didaktischer Poesie muß aber der Rhetorik die Anerkennung als Literatur versagt bleiben, da sie im Unterschied selbst zur deskriptiven und didaktischen Literatur, nicht gegenstandsorientiert ist, sondern mit Fragen der psychologischen Beeinflussung zu tun hat und deshalb der Erziehung oder der Moral zuzuordnen ist.¹⁹⁾

Weil im Kunstwerk jedes Teil bedeutsam ist, muß in der Literatur schon die Sprache als das Material dieser Kunst zum Bedeutungsträger qualifiziert sein.²⁰⁾ Die Sprache gewinnt eine besondere Eignung, sich symbolischen oder allegorischen Formen anzupassen, wenn sie einen bildhaften oder tropischen Charakter besitzt.²¹⁾ Die "tropische" Natur der literarischen Sprache begünstigt referentielle Strukturen, die zur Symbolisierung idealer Gehalte besonders geeignet sind. Unter den Tropen sind die Hauptarten Metapher und Metonymie, wobei die Metapher mehr symbolische, die Metonymie mehr allegorische Züge trägt.²²⁾ Die Metapher ist ein "Sprungtropus" in der Ebene der Bedeutungen, der im Unterschied zum Vergleich nicht komparativ, sondern identifizierend verfährt.²³⁾ Wenn z.B. der Mond als "Auge der Nacht" bezeichnet wird, ist das eine identifizierende Subsumtion unter die Beschreibung, durch die das Wesen des so Beschriebenen getroffen werden soll und nicht nur eine zufällige Ähnlichkeit angedeutet werden soll. Die Metonymie, die faktisch vor allem in der Form der Synekdochē vorkommt, ist ein "Grenzverschiebungstropus", der im Unterschied zu einer Umgebungsassoziation etwas mit der Sache selbst zu tun haben muß.²⁴⁾ Die Tatsache, daß in der Metonymie die Beziehung zum Vergleichsobjekt stets offengelegt werden muß, während bei der Metapher eine direkte Identifikation vorgenommen wird, ist es vor allem die die Verwandtschaft zu Allegorie und Symbol begründet. Eine Gefahr der bildhaften Sprache liegt darin, daß die uneigentliche Redeweise zugleich zur Ungenauigkeit verführt. Will man dieser Verführung nicht erliegen, hilft die Erinnerung an den Grundsatz, daß in der Literatur die einfachen, natürlichen Ausdrücke, auch wenn sie uneigentlich gebraucht werden, meist am stärksten wirken. Wenn die Themen der Literatur aber sehr "erdverbunden" sind, wie etwa bei den Humoristen, können die Tropen auch dazu dienen, die konkrete Materie einer höheren, geistigeren Sphäre näherzubringen.²⁵⁾

Die Bearbeitung der Sprache für die Zwecke der Literatur beginnt jedoch nicht erst auf der Ebene der Bedeutungen, sondern schon auf der Ebene der Laute. Als äußeres Kennzeichen

dichterischer Sprache kann, ganz in Übereinstimmung mit der Tradition, ihre metrische Bindung gelten.²⁶⁾ Die metrische Gestalt der dichterischen Sprache soll die Chance vergrößern, daß die sprachliche Form nicht bloß Mittel zum Zweck, sondern selbst ein Teil des Zwecks der Literatur wird. Die beiden wesentlichen Ordnungsmuster, die dem Lautmaterial im poetischen Gebrauch auferlegt werden, sind das Versmaß in der quantitativen und der Reim in der qualitativen Dimension der Sprache. Die von der jeweiligen Sprache bevorzugten metrischen Rekurrenzschemata hängen mit der inneren Form der jeweiligen Sprache zusammen, da die in der Dichtung verwendeten Metren dem natürlichen Rhythmus des Sprechens nicht allzu sehr Gewalt antun dürfen.²⁷⁾ Die Formung der Qualitäten der Laute durch das Korrespondieren der Vokale im Reim steht im Unterschied zum Metrum eher unter dem Gebot der Abwechslung als der Wiederholung. Der "pluralistische" Charakter des Reims erklärt seine Verbindung zur modernen individualistischen Kunstgesinnung, ebenso wie das "monistische" Metrum, ganz natürlich dem antiken, ordnungsliebenden Kunstgeist nahesteht.²⁸⁾ Das antike Formbewußtsein war so umfassend, daß es sich auch auf die Prosa erstreckte.^{28a)} Klauseln und Kola waren metrische Formen, die sich in der gesamten antiken Kunstprosa fanden, die aber besonders wichtig in der Zwischengattung des Mimus wurden, die sich nicht so recht in den Kanon der literarischen Gattung einfügen ließ. In der neueren Literatur bietet der Roman ähnliche Probleme.²⁹⁾ Romane sind als literarische Texte nicht schon rein äußerlich an der Metrisierung der Sprache erkennbar. Gerade deshalb aber erfordert die Sprache bei diesen Prosawerken erhöhte Aufmerksamkeit, um nicht auf die Abwege deskriptiver, didaktischer oder rhetorischer Stilisierung zu geraten. Die wichtigsten Eigenschaften, durch die die Sprache des Romans den Mangel an äußerer Formung kompensiert, sind die größere Leichtigkeit und die größere Detailliertheit gegenüber anderen Sprachformen. Vor allem die Konkretheit und Detailliertheit gibt der Romanprosa eine Lebendigkeit, die z.B. in wissenschaftlichen Texten unerreichbar ist. Einzelne Bilder und

Szenen, z.B. bei Goethe und Cervantes erzielen auf diesem Wege durchaus eine Lebendigkeit, die sich mit derjenigen der Bilder bei Homer vergleichen kann.

Für den Rest des einleitenden Überblicks über die Probleme der literarischen Ästhetik bleibt nach der Skizzierung der allgemeinen Bedingungen der Literatur noch die Ableitung ihrer Teilbereiche oder Gattungen. Die Akt-Resultat-Ambiguität des Ausdrucks "Poesie" ist, wie schon gezeigt worden ist, in der Sache der Literatur begründet. Ihre sachliche Bedeutung bewährt sich daran, daß man ihr den Gesichtspunkt für die Ableitung des Systems der literarischen Gattungen entnehmen kann. Dieser Gesichtspunkt besteht in nichts anderem als eben in dem Verhältnis zwischen Akt und Resultat der dichterischen Tätigkeit selbst. Unter den so entstehenden Gattungen verfährt die erste fixierend-resultathaft und ist durch Dominanz des Stoffs gekennzeichnet. Die zweite Gattung scheint besonders geeignet, dem künstlerischen Denken und damit der Aktseite der Literatur gerecht zu werden. In der dritten Gattung schließlich kommt sowohl die dichterische Subjektivität als auch die tatsächliche Realität zur Geltung. Was ihre Epochenaffinitäten betrifft, steht die erste Gattung, mit der natürlich das Epos gemeint ist, dem antiken Geschmack besonders nahe, die zweite Gattung, die Lyrik, ist typisch für die Moderne, während die dritte Gattung, das Drama, in beiden Epochen vertreten ist.³⁰⁾ Epik und Lyrik sind im Gegensatz zur Dramatik stärker inhaltsorientiert: der Epiker möchte den Sachen selbst gerecht werden, der Lyriker ist vor allem an Bewußtseinszuständen interessiert, während der Dramatiker die Inhalte nur als Mittel benutzt, um auf höhere Zusammenhänge hinzuweisen. An dem "transfaktischen" Sinn der Dramatik liegt es auch, daß sich diese Gattung nicht auf eine einzige Darstellungsweise fixieren läßt, sondern sowohl auf dem symbolischen wie auf dem allegorischen Weg zum Ziel kommt. Die im Drama verwendete Zeitstufe, das Präsens, hat einen zeitlosen, nicht einen zeitgebunden-aktuellen Sinn und soll die überzeitliche Gültigkeit der im Drama dargestellten Zusammenhänge andeuten. Das epische Präteritum

und der Gebrauch des Futurs in der Lyrik haben einen durchaus temporalen Sinn und erklären sich aus der Zuwendung zum Faktischen - und d.h. immer Vergangenen - in der Epik und aus der mit der Zukunft verbundenen Gefühlsspannung in der Lyrik.³¹⁾

Im Unterschied zu den Darstellungsweisen lassen sich die drei "Organe des künstlerischen Geistes" nicht direkt den drei literarischen Gattungen zuordnen. Der künstlerische Geist muß in der Literatur in jedem Fall mit all seinen Kräften tätig werden, wenn das Werk gelingen soll. Weil im Drama aber "höhere Zusammenhänge" dargestellt werden sollen, ist in dieser Gattung doch eine gewisse Ironie gegenüber dem alltäglichen Treiben und ineins damit eine gewisse Verstandesstärke erforderlich.³²⁾ Die Fabel und der Stil des Dramas ist gegenüber dieser Tugend der dramatischen Ironie sekundär. Die Ausgestaltung der dramatischen Form mag daher durch die Epochenunterschiede gefärbt sein, fundamental ist, daß der von Ironie begleitete Kontrast zur idealen Sphäre nicht verlorenght. Allen literarischen Gattungen gemeinsam ist trotz vieler Unterschiede die sprachlich vermittelte Gegenstandsbeziehung, die sie zu den "realen" Künsten in Gegensatz bringt. Während in den "realen" Künsten die Spannungen der Realität in den Oppositionen der Künste widergespiegelt werden, kann die "ideale" Kunst der Literatur diese Gegensätze mit Hilfe der vereinheitlichen Kraft der Sprache aufheben und zu bloßen Richtungsunterschieden neutralisieren.³³⁾

(b) Epos

Der "deduktiven" Form der Darstellung entsprechend, die Solger im ganzen einhält, geht er auch bei der Behandlung der literarischen Gattungen von einer rekapitulierenden Ausführung der einleitend skizzierten, allgemeinen Eigenschaften der jeweiligen Gattung aus und verdeutlicht dann die Konsequenzen der Wesensbeschreibungen an ausgewählten Einzelbeispielen.³⁴⁾

Die grundlegenden Eigenschaften des Epos lassen sich am besten kontrastiv gegen die anderen Gattungen herausarbeiten. Es hat sich bereits herausgestellt, daß Epos und Lyrik wegen ihres inhaltlichen Interesses dem aus der künstlerischen Aktivität entspringenden Formbewußtsein, das im Drama wirksam wird, entgegengesetzt sind. Bei Anerkennung dieser Gemeinsamkeiten werden die Unterschiede von Epos und Lyrik oft mit Hilfe des Gegensatzes von Subjekt und Objekt zu bestimmen gesucht. Wichtiger als die etwas vordergründige Feststellung, daß der Lyrik mehr an Zuständen des erlebenden Subjekts, der Epik mehr an den Erscheinungen der physischen Außenwelt gelegen sei, ist aber die Abhängigkeit ihres Gegenstandsbezuges von der symbolischen oder allegorischen Darstellungsweise. Die symbolische Repräsentation des Idealen durch die Exemplifizierung des Signifikats im Signifikanten paßt besser zum nach Handlungseinheit strebenden Epos; die zwar mit unterschiedlichen Objekten, aber zugleich mit Analogie der Relationen arbeitende Allegorie entspricht besser den Innenspannungen, die die Lyrik bewältigen muß. Eine Folge des "exemplarischen" symbolischen Prinzips ist auch der Aspekt der Faktizität, unter dem im Epos die Dinge erscheinen, während in der Lyrik der Blick auf den unabgeschlossenen Entstehungsprozeß der Dinge vorherrscht.³⁵⁾ Dadurch ist der Erzähler natürlich keineswegs verpflichtet, auf Vorgangsschilderungen zu verzichten. Er wird aber immer eine distanzierte Perspektive wahren, durch die alle Vorgänge abgeschlossen vorzuliegen scheinen. Die präteritalen Tempora sind darum auch die Zeiten des Erzählens, weil nicht nur der Form, sondern auch der

Inhalt nach das Thema des Erzählens immer das Vergangene ist.³⁶⁾ Die Vergangenheit ist dabei nicht nur diejenige irgendwie historisch gewordener Vorgänge, die sich beliebig, etwa im Stile der "lebendigen Vergangenheit" einer "Henriade" oder "Borussia-de" wiederholen ließe. Der Vergangenheit muß im Erzählen vielmehr das ganze Schwergewicht der absoluten Irreversibilität der Zeit anhängen, das nur der Mythos aufheben kann.³⁷⁾ Erst wenn die Dinge nicht nur ihrer physischen Existenz nach, sondern auch ihrem ursprünglichen Sinn nach vergangen sind, nimmt sich der Mythos ihrer an und verleiht ihnen die ihm zu Gebote stehende Leuchtkraft überzeitlicher Präsenz. In Zeiten, denen eine konventionelle Volksmythologie fehlt, muß der Erzähler daher aus Eigenem eine Privatmythologie beisteuern, die erst die Voraussetzungen für den Erfolg epischer Versuche schafft.³⁸⁾

Mit der Anpassung des Epos an die Bedürfnisse mythisch-religiöser Vorstellungsweisen hängt die Neigung des Erzählers zusammen, den göttlichen Ursprüngen der Dinge nachzuforschen.³⁹⁾ Andeutungen über solche Ursprünge und die Veranschaulichung der lebendigen Wirksamkeit des Göttlichen in der Welt dürfen allerdings nicht bis zu einer direkten epischen Darstellung des Göttlichen gehen, da eine solche Darstellung sich über das Sinnlichkeitspostulat hinwegsetzen würde, dem jede Kunst genügen muß. Die Ergebnisse der Versuche einer direkten Darstellung des Göttlichen oder der idealen Sphäre, wie sie in den Werken Miltons und Klopstoks vorliegen, sollten nicht zu weiteren Versuchen ermutigen.⁴⁰⁾ Nicht viel besser ergeht es nach Solgers Meinung denjenigen, die in einer der Ideenepik entgegengesetzten Richtung vom rechten Wege abweichen. Erzähler, die zu stark ihrem lyrischen Temperament nachgeben, werden dadurch zu sehr von der eigentlichen Erzählhaltung abgebracht und in die Verwirrungen der Leidenschaften hineingezogen, die das Thema der Lyrik sind. Trotz einiger möglicher Berührungspunkte des Epos mit lyrischen Formen wie Hymnus und Romanze, zeigt z.B. ein solches Werk wie der Ossian, daß die Herrschaft der Leidenschaft zur Zerrüttung der epischen Formen führt.⁴¹⁾

Die Untersuchung der einzelnen epischen Textformen, die auf die Feststellung der Gattungsmerkmale folgt, muß zunächst berücksichtigen, daß ungeachtet seiner "Faktenorientierung" das Epos in einer tieferen Schicht Vorgänge und Bewegungen zum Thema hat. Infolge der mit Bewegungen schon rein begrifflich verbundenen Relationalität,⁴²⁾ enthält deshalb das Epos auch ein allegorisches Element. Die allegorische Form des reflektierenden, nicht-spontanen Ideenbezugs darf aber nicht den Kernbereich der epischen Einzelformen ausmachen. Der symbolische Ansatz bei der Vorstellung umfassender Ordnungszusammenhänge zeigt seine Zentralstellung dadurch, daß er im Epos durch Theogonien oder Kosmogonien repräsentiert wird, während der allegorische Ansatz beim Individuellen eher durch Nebenformen wie das Idyll, repräsentiert wird. Mit der Epochenzugehörigkeit von Allegorie und Symbol ist auch die Einteilung der epischen Formen nach den epochentypischen Weltbildern entschieden. Die antike Kultur bevorzugt das "Naturepos", die christliche Kultur das "Individualitätsepos". Innerhalb der christlichen Kultur der Moderne sind Nachahmungen des antiken Standpunkts notwendig zum Scheitern verurteilt. Scheinbar gelungene Kopien der Antike in neueren Werken wie Goethes Iphigenie oder Hermann und Dorothea verdanken ihren Erfolg nicht der Nachahmung der Antike, sondern der Art, wie sie die Wirkung der Antike auf einen modernen Dichter wiedergeben.⁴³⁾

Die klassischen Beispiele für den symbolischen Charakter großer Epik sind natürlich Ilias und Odyssee. Die allgemein-menschlich bedeutsamen Inhalte, die Homer in exemplarischer Weise ausgestaltet hat, stehen schon wegen dieses universalistischen Zuges der symbolischen Darstellungsweise nahe. Neben der Allgemeinverbindlichkeit ist noch ein weiteres Merkmal des symbolischen Stils in Homers Werk idealtypisch vertreten. Götter und Menschen werden neben- und miteinander handelnd vorgestellt. Dadurch ist immer die Außergewöhnlichkeit des Geschehens gesichert, während zugleich falsche Töne bei der Behandlung des Idealen wie des Realen vermieden werden.⁴⁴⁾ Die Welt der Unsterblichen ist vor der Verflüchtigung in leere Höhen und die

Welt der Sterblichen vor dem Versinken in platte Gewöhnlichkeit bewahrt. Die Allgemeinverbindlichkeit der homerischen Epen erklärt sich unter anderem daraus, daß sie nicht nur zufällig herausgegriffene soziale Verhältnisse, sondern den ganzen Zustand eines Volkes in einer bestimmten Zeit plastisch vor Augen führen.⁴⁵⁾ Schon wegen dieser Schilderung überindividueller Zustände kann der Zusammenhang des homerischen Werkes nicht nach dem Zweck-Mittel-Schema rekonstruiert werden, das das individuelle Handeln dominiert.⁴⁶⁾ Die sonst dringende Frage der Aktgrenzen kann deshalb im Epos ziemlich nachlässig behandelt werden: der Dichter geht am Anfang des Werkes sofort in medias res und überläßt die Entwicklung des Zusammenhangs dem Fortgang des Werks selbst. Wie der "Handlungsplan" des Epos keine rigiden Identitätsgrenzen am Anfang und Ende kennt, gewährt er auch der einzelnen Szene oder Episode einen sehr großen Entfaltungsspielraum. In der Ilias geht diese Selbständigkeit und Abgeschlossenheit der Einzelheiten so weit, daß nicht nur Einzelereignisse, sondern auch einzelne Personen und selbst die einzelnen Bücher gegenüber dem Ganzen eine relativ große Autonomie besitzen.⁴⁷⁾ Die Selbständigkeit aller Einzelteile gibt dem Epos eine Art parataktischer Mosaikstruktur, die einem streng-konstruktiven Handlungsaufbau, wie er etwa im Drama vorkommt, ganz entgegengesetzt ist.^{47a)} Jedes Teil hat sozusagen eine direkte Beziehung zum Mittelpunkt und muß nicht erst auf andere Teile bezogen werden, um für das Ganze eine Funktion zu bekommen. Das parataktische Prinzip ist auch eine Ermöglichungsbedingung für die Geltung des Heroischen in der Homerischen Welt: der Einzelne ist als Verkörperung bestimmter Charakteristika - "der listenreiche Odysseus" - das eigentliche Subjekt des Geschehens, während im Drama die Charaktere schon mehr zu Funktionen der Fabel mediatisiert sind. Homers Grundverfahren wirkt schließlich bis in die Sprache hinein, wo die Selbständigkeit der Einzelsätze, die Ausschmückung der Vergleiche zu frei für sich stehenden Bildern und der gleichmäßig über alles hinwegfließende Tonfall des Erzählens sich derselben Haltung verdanken. Die objektive Erzählhaltung, die sich

auch im Ausfall des Erzählerkommentars zeigt,⁴⁸⁾ hat allerdings zugleich mit dem universalistischen Zug der Homerischen Dichtung zu tun, die über den Augenschein hinaus auf den Inbegriff des Geschehens zielt.⁴⁹⁾ Das Werk selbst hat die Funktion eines Modells, an dem man im verkleinerten Maßstab die sonst entweder zu abstrakten oder zu konkreten Grundstrukturen der Vorgänge erkennen kann. Wenn bestimmte Züge der empirischen Realität im Werk weggelassen sind, darf man deshalb daraus natürlich nicht auf ihre Nichtexistenz schließen, sondern nur darauf, daß sie für die Zwecke der literarischen Modellkonstruktion entbehrlich sind.⁵⁰⁾

Homer ist für Solger der einzig wirklich bedeutende Exponent antiker Epik; alles andere fällt dagegen ab. Der Versuch Vergils, in dauernder Auseinandersetzung mit dem Vorbild Homers ein ähnliches Spiegelbild der römischen Welt zu schaffen, mußte fehlschlagen, da trotz der Höhe der augusteischen Kultur die originäre Gestaltphantasie der griechischen Frühzeit fehlte.⁵¹⁾ Das Bildungsniveau, das Formgefühl und der Ausdrucksreichtum Vergils kommen deshalb besser in den kleineren Werken zur Geltung, deren Formvollendung und Glätte seinem klassizistischen Talent eher gemäß sind.⁵²⁾ Verspätete Homeriden wie die von Solger auch diesmal wieder tadelnd zitierten Dichter Milton und Klopstock haben zusätzlich zu den Mängeln Vergils noch den Fehler begangen, sich im Stoff zu vergreifen.⁵³⁾

Klopstock macht zwar manche Ungeschlachtheit seines Stils durch seine unbefangene Aufrichtigkeit wieder gut, aber seine Stärke liegt doch insgesamt mehr auf rhetorischem als auf poetischem Gebiet. Auch epische Werke im antiken Stil, in denen sich tragische oder komische Elemente in den Vordergrund drängen, werden den Forderungen der symbolischen Epik nicht gerecht. Zwar sind die tragischen Elemente des klassischen Epos so deutlich, daß Aristoteles Homer zu Recht den "Vater der Tragödie" nennen durfte,⁵⁴⁾ aber es handelt sich doch eben nur um eine sich im Ganzen verlaufende Nebenströmung. Ein komischer Ton ließ sich den Homerischen Epen ohnehin schwerer entlocken - es bedurfte dazu meist des Echos der Parodie. Das beste Beispiel ist der Margites, ein weniger gelungenes die Batrachomyomachie, die wegen eines Beigeschmacks von Travestie schon aus der reinen Kunstform in den Bereich des Amüsements ab-

Epen mit allegorischer Tendenz unterliegen natürlich auch den kontrastiven und relationalen Formzwängen der allegorischen Darstellungsweise. Der allegorische Ideenbezug kommt im Epos entweder in mehr "idealistischer" oder in mehr "realistischer" Weise vor. Das "idealistische" Genre kann das Ideale seinerseits als immanent oder als transzendent darstellen. Innerhalb der didaktischen Epik, die mit dem "idealistisch"-allegorischen Genre umfangsgleich ist, bezeichnet man die erste Art auch als "physikalisch", die zweite als "ethisch". Wenn zu dem allgemeinen Verdikt über die "didaktische" Kunst und Poesie eine Ausnahme möglich sein soll, muß das didaktische Epos vor allem dem Anschaulichkeits- und dem Symbolisierungspostulat stärker gerecht werden als das sonst innerhalb didaktischer Kunst möglich ist. Didaktische Epen waren besonders in der Antike beliebt, spielten aber in der Moderne, der eigentlichen Blütezeit des allegorischen Epos keine zentrale Rolle mehr.⁵⁵⁾ Die erscheinungsimmanente Wirkung der idealen Sphäre ist für die Antike nach Solgers Auffassung bekanntlich die schicksalhafte naturgesetzliche Ordnung, die erscheinungstranszendente Wirkung der idealen Sphäre ist das Sittengesetz. Im "physikalischen" Epos wird daher die "universalistische" Linie bei Homer fortgeführt, in dem das Regelmäßige, Gesetzliche an den Vorgängen betont wird. Das "ethische" Epos knüpft dagegen an den Individualismus in den Episoden bei Homer an. Um Verbindungen zur Universalität der Norm zu knüpfen, enthält das ethische Epos meist zahlreiche "gnomische" Passagen, die aber seiner individualistischen Grundtendenz keinen Abbruch tun.⁵⁶⁾ Das "physikalische" Epos ist ein Genre, in dem das gedankliche Element besonders wichtig ist.⁵⁷⁾ Es war darum der geeignete Boden, auf dem die geistesgeschichtlich so bedeutsame Trennung von Mythos und Logos sich vollziehen konnte.⁵⁸⁾ Der Inhalt des "physikalischen" Epos ist durch die Faszination vom Prinzip der genetischen Erklärung bestimmt. In den Kosmogonien wird dieses Prinzip auf das physische Universum, in den Theogonien sogar auf den göttlichen Weltgrund selbst angewandt. Trotz seiner "prinzipielleren" Fragestellung ist das theogoni-

sche Epos das ältere, was damit zusammenhängen mag, daß es in größerer Naivität noch größere Antworten geben zu können meinte.⁵⁹⁾ Die Theogonie steht mit der Frage nach dem Werden der Götter noch der Art nahe, in der die Homerischen Epen zu den Gründen des menschlichen Geschicks im Walten göttlicher Mächte vorzudringen suchen. Bei Hesiod bedarf die Homernachfolge in Form und Inhalt keines weiteren Beweises. Im Unterschied zu Homer werden aber bei Hesiod alle Gegensätze stark zugespitzt: in den Erga kämpft der Gute gegen die Bösen, in der Theogonie kämpfen die Götter gegen die Titanen. Der gegenüber Homer "aufgeklärtere" Standpunkt Hesiods gibt dabei seinem Festhalten an hergebrachten epischen Konventionen oft einen stark rhetorischen Zug. Die Kosmogonien bedeuten dann noch einen weiteren Schritt von Homer weg hin zur wissenschaftlichen Frage nach den Gründen und Ursachen. Allerdings meinen die ursprünglichen kosmologischen Epiker Xenophanes, Parmenides und Empedokles noch, die Ursachenfrage durch "Geschichtenerzählen" beantworten zu können.⁶⁰⁾ Das rettet sie für die Epik, aber verdirbt sie für die Naturwissenschaft, die nur mit universalen Erklärungen etwas anfangen kann. Lukrez, der in römischer Zeit noch einmal einen großangelegten kosmologisch-epischen Versuch unternahm, unterscheidet sich durch seine Propaganda für die epikureische Philosophie grundlegend von den alten Kosmologen und hat im Vergleich mit den Griechen bei Solger ebensowenig Glück wie Vergil.

Das "ethische" Genre wurde wie das "physikalische" besonders in den antiken Erzähltraditionen gepflegt. In den Homerischen Epen, die den Ursprung der ganzen griechischen Literatur bilden, war die Stelle für die Emanzipation dieser Gattung in den Episoden angelegt. Die Szenen aus dem Alltagsleben, die das "ethische" Epos schildert, sind als Exempel für Lebensweisheiten, Klugheitsregeln oder Verhaltensratschläge gemeint. Die Lebensweisheiten betreffen die menschliche Natur und den Weltlauf im allgemeinen und kommen in der Form der Gnomik oder der Fabel vor. Die praktische Moral der Gnomik bleibt immer im Rahmen des Durchschnittlichen und versteigt sich nie zu heroischen

Überforderungen. Die ursprüngliche Form, in der sich die Volksweisheit der Sprichwörter und Redensarten in "ethische" Epik verwandelt, ist in Hesiods Erga, bei Theognis oder in den Pythagoreischen Goldenen Sprüchen überliefert. Bei Simonides setzen schon eigene Reflexionen ein, die dann den Übergang zur Lyrik bilden.⁶¹⁾ Die Fabel, die zweite Variante des ethischen Genres, ist das traditionelle Schulbeispiel für allegorische Erzählformen überhaupt. Fabeln sind im Vergleich zur Gnomik anschaulicher, da sie ihre Moral nach der Maxime "exempla trahunt" lieber in der Praxis als in allgemeiner Formulierung vorführen.⁶²⁾ Im Laufe der langen Tradition der Fabeldichtung, die schon im alten Orient beginnt, entwickeln sich verschiedene Varianten zu den Tiergeschichten, unter denen besonders die Parabel wichtig ist, die mit menschlichen, statt mit animalischen Figuren arbeitet und deshalb mehr Differenzierung und Rationalität verlangt als die Tierfabel.

Die "realistische" Alternative zum "idealistisch"-didaktischen Epos kommt in der Antike in zwei Spielarten vor: im Mimos, in dem ideale Zustände als schon realisiert vorgestellt werden und in der Satire, in der ein Idealbild der Realität als erstrebenswertes Ziel entgegengehalten wird. Die "mimische" Epik bedient sich gern der Formen des Idylls, um Verhältnisse schildern zu können, die genauso sind, wie sie sein sollen. Die Beschränktheit der äußeren Bedingungen, die liebevolle Schilderung des einfachen Lebens, die Verklärung der Naturverbundenheit der Hirten auf dem Felde hat weniger moralische Gründe, die mit einer idealisierten Schäfer-Unschuld zusammenhängen als vielmehr ästhetische Motive, die in der Eignung des Sujets zum Ausmalen realistischer, aber zugleich poetischer Szenerien zu suchen sind.⁶³⁾ Der Klassiker des Idylls ist Theokrit; die meisten neueren Nachahmer genügen dem von ihm gesetzten Maßstab nicht. Die weniger lobende als vielmehr tadelnde Form des realistischen Epos, die Satire, darf ebenso wenig wie ihr Gegenstück, das Idyll, in ein unkünstlerisches Moralisieren in abstracto ableiten. Die Meisterwerke des Horaz erhalten ihren Rang nicht zuletzt durch den Takt ihres

Schöpfers, der sich in der Unterordnung der moralischen Kritik unter die Darstellung der kritikwürdigen Zustände erweist. Bei dem älteren Persius verhindert die moralische Empörung, daß er die Zustände noch kaltblütig darstellen kann, die ihn ärgern, während der jüngere Juvenal sich solange bei der Beschreibung tadelnswerter Einzelheiten aufhält, daß [man
Kritik nicht so recht abnimmt.⁶⁴⁾

Die moderne Epik hat, wie bei einer modernen Kunstform nicht anders zu erwarten, zumeist allegorischen Charakter. Angefangen bei den handelnden Personen tritt die Verkörperung idealer Eigenschaften in überlebensgroßen, exemplarischen Figuren zurück gegenüber der tieferen Durchleuchtung besonders der psychologischen Zusammenhänge in allen ihren Dimensionen. Wegen des anderen Geistes, der die moderne Allegorie beseelt, ist schon die Gliederung der Arten der allegorischen Epik von ihrer antiken Parallele verschieden. Die Haupteinteilung der modernen Epik ist die in das reine und das allegorische Epos. Auch das reine Epos hat in der Moderne mehr allegorische Obertöne als sein antikes Gegenstück, das symbolische Epos. Unterhalb dieser Haupteinteilung läßt sich auf beiden Seiten der Gliederung eine religiöse von einer nichtreligiösen Form des Epos unterscheiden. Es ist charakteristisch, daß damit in der Moderne "göttliches" und "irdisches" Epos sich zu zwei selbständigen epischen Typen ausdifferenziert haben, während in der Antike die Götter und Menschen in ständiger Kommunikation dargestellt werden.⁶⁵⁾ Die religiöse Epik der Moderne ist ganz auf das Göttliche konzentriert, in dem sie den Grund alles Geschehens sieht, die nichtreligiöse Epik beschäftigt sich im genau Gegensatz dazu ausschließlich mit der menschlichen Welt und ihren Gesetzmäßigkeiten. Die Beispiele der Gralsage einerseits und des Nibelungenlieds andererseits legen es nahe, das religiöse Epos seinem vorherrschenden Charakter nach als mystisch das nichtreligiöse dagegen als tragisch zu bezeichnen.

In der Gralssage, wie sie aus dem Parzival bekannt ist, erscheint alles Geschehen als Ergebnis göttlichen Wirkens und damit letztlich als Wunder.⁶⁶⁾ Bei den allegorisierenden Sinn-
deutungen innerhalb des Epos wird mehr Wert auf moralische als auf dogmatisch-theologische Interpretationen gelegt.⁶⁷⁾ Die Neigung zu moralischen Reflexionen ist dem Werk allerdings nicht gut bekommen, und so behaupten sich im Wettstreit der Gattungen schließlich die nichtreligiösen Formen, die ohne abstrakt moralisierende Umschweife sich direkt den konkreteren Tatsachen des Lebens zuwenden. Auch die eigentliche mystisch-religiöse Tendenz der Gralssage wird in der deutschen Bearbeitung dieses französischen Stoffes merkwürdig verzerrt und verfremdet.⁶⁸⁾ Aus der christlichen Überlieferung werden zum Teil ziemlich nebensächliche Aspekte herausgenommen und in ganz seltsamer Weise mit einer moralischen Deutung traditioneller Erzählungen über Gralskönige wie Parzival, Lohengrin und Titu-
rel vermischt. Das Ergebnis ist die seltsame Geschichte von dem Kelch, der das Blut Christi aufgefangen hat und nun im Besitz einer Bruderschaft tugendhaft-frommer Ritter diesen auf Erden schon einen Vorgeschmack himmlischer Seligkeit gewährt.⁶⁹⁾

Die weltliche Epik der christlichen Epoche hat mit dem Nibelungenlied ein Meisterwerk hervorgebracht, das auch den strengsten Ansprüchen standhält und sogar den Vergleich mit Homer nicht zu scheuen braucht. Dies "Wunder der Poesie"⁷⁰⁾ zeigt, schon was den Inhalt betrifft, einen echt tragischen Tiefsinn. Die menschliche Welt ist heroisch-ideal gezeichnet und erfüllt, indem sie in ihrem Untergang den Sinn ihrer Existenz enthüllt, nahezu vollkommen das Solgersche Ideal tragischer Schönheit.⁷¹⁾ Anders als bei Homer hängt das Geschehen im Nibelungenlied nicht von einem über allem waltenden Schicksal, sondern in erster Linie von den handelnden Personen selbst ab. Die Einzelfiguren verselbständigen sich aber trotz ihres Eigengewichts nicht so wie im antiken symbolischen Epos, sondern werden durch kommentierende Reflexionen zueinander und zum Gesamtzusammenhang in Beziehung gesetzt. Auch alle anderen Einzelheiten werden durch das Mittel des Erzählerkommentars zu einem einheitlichen Ganzen verwoben. Der epische Totalentwurf

enthält keine direkte religiöse Dimension, da in ihm die Göttergeschichten des antiken Epos fehlen.⁷²⁾ Indirekt ist aber gerade die tragische Größe des Nibelungenlieds eine Folge des durchaus religiös zu nennenden Bewußtseins des unseligen Ausgangs des Geschehens.⁷³⁾ Die betonte Diesseitigkeit der geschilderten Vorgänge verhindert auf jeden Fall, daß sich der Erzähler aus religiösen Motiven zu den ein wenig krausen Phantasien des Parzival versteigt. Die Übergangsformen zwischen religiöser und nichtreligiöser "reiner" Epik nehmen die ganze Breite der für das moderne Erzählen kennzeichnenden Ritterpoesie ein.⁷⁴⁾ Die religiösen Stoffe verwandeln sich dabei in Erzählungen mit moralisch-pädagogischer Tendenz, wie es z.B. der Tristan ist. Die weltliche Variante dazu ist eine mimische Erzählform, deren Reichtum an lebendig geschilderten Details in den gelungenen Beispielen dieser Gattung immer noch den tragischen Hintergrund durchschimmern läßt, von dem sie sich abheben.⁷⁵⁾

Das dem reinen Epos entgegengesetzte, im engeren Sinne allegorische Epos, bildet den zweiten Ast in der Gliederung der neueren Erzählkunst. Bei der epochendefinierenden Bedeutung des individualistischen Grundprinzips der Moderne, muß auch in der Epik das Ausgehen von einem realen Einzelfall das Nächstliegende sein. Der Einzelfall kann dann nach der universellen oder partikulären Seite hin erfaßt werden, wobei der universelle Gesichtspunkt unter der Herrschaft des modernen Individualitätsprinzips mit der über den Einzelfall gebietenden allgemeinen Moral, der partikuläre Gesichtspunkt mit der den Einzelfall beherrschenden Naturgesetzlichkeit zu tun hat. Auf diese Weise erhält man dann einerseits das "universelle Epos", andererseits das Märchen.

Das "universelle Epos" hat seine klassische Gestalt durch Dantes Divina Commedia erhalten, in der im wörtlichsten Sinne ein ganzes Universum als sittlich-geordnete Totalität erscheint.⁷⁶⁾ Das Bild der Welt, das Dante zugrunde legt, ist bekanntlich dasjenige der mittelalterlichen Wissenschaft und Theologie.⁷⁷⁾ Wegen der Abhängigkeit von den Lehren der Scholastik kann man

sein Werk auch als "dogmatisch-dialektisch" bezeichnen. Dieser Lehre gemäß teilt Dante die Realität in die zwei Ebenen des Ewigen und des Zeitlichen, die nebeneinander bestehen und auch im menschlichen Bewußtsein als koexistent präsent sind. Dem religiösen Glauben Dantes erscheint die Welt des Ewigen in mystischer Einstellung, seine ästhetische Symbolisierung erfährt dies Weltbild im Stile der Allegorie. Das Göttliche kann unter diesen Bedingungen nicht mehr in sinnlichen Bildern menschenähnlicher Wesen dargestellt werden, sondern nur mit Winken und Andeutungen, die das eigentlich Wichtige, aber Unsagbare, in seinem Geheimnis belassen.⁷⁸⁾

Das Märchen, die "partikularistische" Form des vom Idealen ausgehenden allegorischen Epos erfüllt Solgers bei der Besprechung der Homerischen Epen gemacht Voraussage, daß in neuerer Zeit individuelle Mythen den Verlust der allgemeinverbindlichen antiken Mythologie kompensieren würden.⁷⁹⁾ Das Märchen ist an Einzelereignissen interessiert und zielt nicht wie der Mythos auf große kosmogonische oder theogonische Zusammenhänge. Entlang der Scheidelinie der verschiedenen Sphären der alltäglichen Lebenswelt entstehen Bilderkreise, die den Kräften und Gesetzmäßigkeiten der natürlichen und göttlichen Welt eine allegorische Deutung verleihen.⁸⁰⁾ Individuelle Mythologien sind eine typische Reaktion des Volksgeistes auf den Niedergang großer Nationalreligionen. So entstand z.B. in der arabischen Welt mit dem Aufstieg der radikal-monotheistischen Gottesidee des Islam und der Depotenzierung der bis dahin mächtigen Stammesreligionen eine Situation, die besonders günstige Voraussetzungen für die Blüte märchenartiger Erzählformen abgab.⁸¹⁾ Die Märchendichtungen moderner Autoren wie Goethe, Tieck und Novalis sind im Vergleich zu den orientalischen Märchen nicht mehr Produkte "naiven" Fäbulierens, sie sind aber gleichwohl wie die Erzählungen aus Tausend und eine Nacht Kunstprodukte, die das Verschwinden einer allgemeinen Mythologie anzeigen.

Die allegorische Darstellungsweise läßt neben dem Ansatz beim Idealen auch einen Ansatz beim Realen zu. Von dieser Möglichkeit machen die epischen Formen des Romans und der Erzählung Gebrauch. Der Roman ist dabei die allgemeinere, die Erzählung die speziellere Form. Der Roman geht zwar von realen Einzelheiten aus, wendet sich aber seiner universellen Tendenz gemäß vornehmlich dem Charakter der handelnden Personen zu, während die Erzählung in ihrer mehr individualistischen Tendenz für einzelne Personen und Verhältnisse charakteristische Begebenheiten und Situationen schildert. Die Universalität der Romanform ist der Grund dafür, daß diese Art des Erzählens in neuerer Zeit ein so außergewöhnliches Interesse gefunden hat. In der individuellen Charakterentwicklung, die der Roman gestaltet, spiegeln sich jeweils Möglichkeiten menschlicher Persönlichkeitsentwicklung überhaupt.⁸²⁾ Die individuellen Entwicklungslinien halten sich dabei immer in einem Rahmen, der durch die fundamentalen Strukturen der menschlichen Existenz selbst festgelegt ist. Die Romanfiguren sind deshalb auch nicht in ihrer idiosynkratischen Zufälligkeit, sondern ausschließlich auf Grund der Wesensstrukturen, die sich im Einzelcharakter ausformen, Thema des Erzählens. Deshalb ist auch die Liebe einer der zentralen Inhalte des Romans, weil in Liebesdingen am Ende der Kern und nicht die Schale eines Charakters den Ausschlag gibt. Das Desinteresse an kontingenten Persönlichkeitsmerkmalen ist nur ein Teil der Gleichgültigkeit des Romans gegenüber kontingenten Einzelheiten im allgemeinen - ein Zug, der ihm eine strukturelle Nähe zum Epos gibt. Diese Durchsichtigkeit der Komposition, der Verzicht auf rhetorische Deklamationen und die ironisch-distanzierte Erzählhaltung, die den besten Romanen eigentümlich sind, lassen sich aus derselben Wurzel der universalistischen Grundhaltung des Romans ableiten.⁸³⁾ Natürlich bedeutet diese Reserve gegenüber dem Akzidentellen, daß der Roman sich nicht der Einzelheiten bedienen dürfe, um sein Hauptziel sicherer erreichen zu können. Er schübe, wie die "Bekenntnisse einer schönen Seele" in den

nicht

Wahlverwandtschaften oder die Novellen im Don Quijotte sind solche ausgearbeiteten Detaildarstellungen, die aber, anders als im symbolischen Epos, nicht als Exempel, sondern wegen ihrer Außenbezüge wichtig sind und die "idee directrice"⁸⁴⁾ des Werks weniger der Anschauung als dem Verstand nahebringen. Die Bedeutung des Verstandes für den Roman zeigt sich auch an den zahlreichen Reflexionen und Betrachtungen, die über den Text verstreut sind und in bedeutenden Fällen den Eindruck einer besonderen Art von "Weisheit" des Erzählers vermitteln.⁸⁵⁾ In der Behandlung des Details wird der Verstand inhaltlich dadurch wirksam, daß er die Einzelheiten durch die Reflexionen immer wieder auf die Hauptsache zurückführt und formal dadurch, daß er in einem idyllisch-satirischen Mischstil die Anknüpfungsmöglichkeit sowohl für die realistische Einzelbeobachtung wie für die gedankliche Verallgemeinerung bietet. Was die Arten des Romans betrifft, läßt sich wie beim "reinen" Epos noch eine weitere Unterteilung treffen. Während dort der Unterschied zwischen mythischer und mystischer Religion als Klassifikationsgesichtspunkt diente, erfüllt hier der Gegensatz des Tragischen und Komischen dieselbe Funktion. Als wichtigstes Beispiel für den komischen Roman nennt Solger den Don Quijotte; ihm entspricht beim tragischen Roman Goethes Wahlverwandtschaften.⁸⁶⁾ Die Wahlverwandtschaften ist besonders ausgezeichnet durch die tragische Schilderung des Unterliegens der Handelnden gegenüber ihrer eigenen inneren Natur, wobei die der Moderne zu verdankende fortgeschrittene Individuation der Personen den Vorgang noch tiefer empfinden läßt. Der Unterschied des tragischen vom komischen Roman ist jedoch nur für eine grobe erste Orientierung nützlich und sollte nicht die vielfältigen anderen Möglichkeiten dieses Genres übersehen lassen. Ein Beispiel sind etwa die Übergangsformen des Romans ins Lyrische wie im Werther oder ins Idyllische wie im spanischen Schäferroman. Insgesamt können diese Möglichkeiten den Eindruck der Fruchtbarkeit der Romanform nur noch erhöhen.

Im Vergleich zu Umfang und Bedeutung der Gattung des Romans gehört die Erzählung, die in der Gliederung der epischen Formen dem Roman gegenübersteht, nur einer "kleinen" Gattung an.⁸⁷ In Erzählungen geht es nicht darum, ganze Charakterstudien von Einzelpersonen oder sozialen Verhältnissen anzustellen, sondern um das begrenztere Ziel der Schilderung charakteristischer Reaktionen auf individuelle Situationen. Diese Reaktionen sind entweder als besonders ausgefallene oder als besonders typische menschliche Verhaltensweisen interessant. Der Blick für die humanen Realitäten ist die Stärke der italienischen Novellistik, die ihre Überzeugungskraft, wie das Beispiel Boccaccio lehrt, insbesondere aus der instinktiven Vermeidung aller falschen moralischen und religiösen Obertöne zieht. In dem realistischen Sicheinlassen auf das Menschlich-Natürliche hat die italienische Novelle ohne jede Neigung zur Verklärung doch eine gewisse Nähe zum Idyll. Die eigentlichen Erzählungen bedürfen demgegenüber ungewöhnlicher Personen und Verhältnisse, um ihren Zweck zu erreichen. Deshalb sind Fälle wie der Michael Kohlhaas besonders geeignet, den Bruch des Individuums mit der Realität zu markieren, auf den es hier ankommt. Wegen des exceptionellen Charakters ihrer Akteure bekommt die Erzählung indirekt allgemeine Bedeutung: durch eine Art "Extremwertbetrachtung" vermisst sie die Grenzen menschlicher Möglichkeiten.⁸⁸

(c) Lyrik

In der allgemeinen "Ableitung" der Gattungen der Literatur sind grundlegende Eigenschaften der Lyrik schon erwähnt worden. Der auffälligste Zug war der affektive Spannungsscharakter als das Konstituens der lyrischen Subjektivität. Spannungen und Konflikte, wie sie in lyrischen Texten zum Ausdruck kommen, haben eine natürliche Nähe zur anspielungsreichen, allegorischen Kontrastsymbolik. Die für die Werkkomposition entscheidende Proportion von Zusammenhang und Detail ist deshalb in der Lyrik eigentlich nur als Durchgangspunkt zwischen neuen Zuständen innerer Unruhe denkbar. Die Harmonie ergibt sich so in der Lyrik noch stärker als sonst aus der Dynamik des Produktionsaktes selbst. Nur wer diese Abhängigkeit mitbedenkt, kann den Sinn der im Werk realisierten Harmonie wirklich verstehen. Natürlich kommt es, wie anderswo auch, bei der lyrischen Subjektivität nicht auf die Subjektivität als solche an, sondern auf ihre Leistung als Ideenträger. Es gibt auch rein objektive, darstellende Lyrik, wie z.B. bei Pindar, die durch den Verzicht auf Selbstinszenierungen durchaus nicht den Gattungsrahmen sprengt. 89)

Unter den Vermögen der Subjektivität ist für die Lyrik besonders die Phantasie wichtig. Die Phantasie lenkt die Beziehung von Teilen und Ganzem im Gedicht in die Richtung einer nur der Lyrik eigenen subjektiven Synthese. Wenn Verstand und Sinnlichkeit dabei mitwirken, dann doch immer so, daß die Phantasie die Führung behält. Die Syntheseleistung der Phantasie wird aber von allen Künsten eigentlich am nachdrücklichsten von der Musik beansprucht, deren Struktur ohne die assoziative Arbeit der Phantasie mit ihren Retentionen und Protentionen undenkbar ist.⁹⁰⁾ Deshalb besitzt auch der lyrische Ausdruck ein musikalisches Element, das allerdings je nach dem Anteil, den nicht von der Phantasie abhängige geistige Kräfte daran haben, mehr oder weniger ausgeprägt sein kann. In der antiken Lyrik war die Musik mit dem Wort untrennbar verknüpft, da die antik-symbolische Darstellungsweise im Gedicht eine Bedeutungslücke

offen ließ, die durch die Musik ausgefüllt wurde. In der modernen Lyrik ist die Musik entbehrlich, weil das Defizit in der sinnlichen Vergegenwärtigung der Idee innerhalb der allegorischen Kunst gerade als Darstellungselement ausgenutzt wird. Die Musikbedürftigkeit der antiken Lyrik wird durch die Parallele zum Drama noch deutlicher, wo ebenfalls eine bei symbolischer Darstellung unvermeidliche Fixierung auf einen einzelnen Aspekt der idealen Sphäre ein Bedürfnis nach Andeutung des ausgesparten Teils der idealen Sphäre entstehen ließ, das die Musik befriedigte. Im modernen Drama ist parallel zu den Verhältnissen bei der Lyrik die Musik in der Regel nur fakultativ. Die Parallele geht aber noch bis dahin weiter, daß sich in der Lyrik wie im Drama durch die Auflösung der antiken Zusammenhänge Möglichkeiten für neue Synthesen, wie im Lied und in der Oper, ergeben.⁹¹⁾ Ein integrierender musikalischer Bestandteil der Lyrik, der nicht mit der Epochengrenze seine Bedeutung verliert, ist schließlich der Rhythmus. Seine zentrale Rolle in der Lyrik hat zur Folge, daß die Sprache der Dichtung unter allen Literaturgattungen diejenige ist, die die meiste Formung verlangt, die aber dadurch auch die größte Eigenbedeutung besitzt und die größte Vollendung erlaubt.

Die Gliederung der lyrischen Formen stellt, wie diejenige der Epik, zuvorderst unter dem Zwang, der die ganze "Besondere Kunstreue" beherrschenden Tatsache der Epochengrenze zwischen Antike und Moderne Rechnung zu tragen. Das allgemeine Kennzeichen der lyrischen Einzelformen liegt darin, daß die Grenze zwischen den lyrischen Redeformen nicht so klar erkennbar ist wie diejenige zwischen den Formen epischer Texte. Dieses seit langem bemerkte Phänomen erklärt sich zwanglos dadurch, daß der transitorische Charakter der lyrischen Sprechsituation sich auch in der Identifizierbarkeit der unterschiedlichen lyrischen Textformen überträgt.⁹²⁾ Die Grenzpunkte der Arten der Lyrik sind also mehr schwankende Bojen in unruhigem Gewässer als feste Grenzpfähle auf sicherem Gelände.⁹³⁾ Mit diesen Einschränkungen lassen sich drei mögliche Positionen markieren: Auf dem ersten Standpunkt wird die individuelle Reaktion auf ein individuelles Erlebnis in eine überindividuelle sprachliche Form

gebracht. Auf dem zweiten Standpunkt wird zusätzlich eine, allerdings subjektive, Harmonie zwischen Teilen und Ganzem des Werks geschaffen. Auf dem dritten Standpunkt schließlich gelingt zusätzlich eine originelle Perspektive auf die ideale Sphäre. Alle drei Standpunkte sind sowohl auf antikem wie auf modernem Boden möglich. Der Unterschied ist nur, daß entsprechend der größeren Formreinheit der Antike im allgemeinen die Genregrenzen, soweit das in der Lyrik möglich ist, klarer hervortreten.⁹⁴⁾

Bei der Besprechung der Einzelformen, die Solger, wie beim Epos, nach Antike und Moderne getrennt durchführt, muß die allgemeine Gliederung noch näher spezifiziert werden, um die Einzelfälle erfassen zu können. Das erste Genre der antiken Lyrik, das der ersten oben dargestellten Position entspricht, war schon seiner inhaltlichen Orientierung nach als individualistisch gekennzeichnet worden. Die subjektive Stellung des Dichters oder des lyrischen Ichs zu den Inhalten kann im Rahmen dieser Position aber selbst wieder universalistisch oder individualistisch sein.⁹⁵⁾ Als die individualistische Variante identifiziert Solger das Lied. Im Lied wird eine Stimmung oder ein Affekt in konzentrierter Form zum Ausdruck gebracht. Die Intensität des Gefühls gibt dem Lied eine Affinität zu bestimmten Themen wie besonders der Liebe. Die Liebe als Passion kommt aber nicht nur wegen ihrer Gefühlsintensität dem liedhaften Ausdruck entgegen, sondern auch, weil sie in ihrer Selbstlosigkeit auch ihrer künstlerischen Darstellung ein überpersönliches Interesse verleiht.⁹⁶⁾

Wenn man, statt sich auf den individuellen Eindruck zu konzentrieren wie der Liederdichter, das einzelne Erlebnis mehr im Rahmen des Gesamterlebens relativiert, kommt man auf der ersten Stufe der antiken Lyrik zu den beiden Formen der Elegie und der Epistel. Die Elegie ist das typische Genre der gemischten Gefühle. Es gibt in der Elegie nicht die Überwältigung durch eine starke Emotion, sondern das Schwanken zwischen verschiedenen komplexen Stimmungen, wie es in den weniger stürmischen Gezeiten des Seelenlebens üblicherweise bemerkbar

ist. Gegenüber den mannigfachen Stimmungen und Gefühlen kann das Bewußtsein als zensierende Kontrollinstanz ruhig auf Distanz bleiben und von seiner sicheren Warte aus die Vorgänge beobachten, auf Begriffe bringen und beurteilen. Dieser Situation ist die Briefform angemessen, die besonders von Horaz in seinen Episteln vollendet praktiziert wurde. Im Unterschied zu den Satiren, die als epische Formen eine stärkere Tatsachenorientierung besitzen, treten Fakten in den Episteln nur als Belege allgemeiner Wahrheiten auf, wie sie dem beobachtenden Bewußtsein bei Gelegenheit wohl einfallen können. Mit der Epistel verwandt ist die lyrische Kurzform des Epigramms, die, wie die Epistel zur Satire, ihrerseits Beziehungen zu gnomischen Erzählformen unterhält. In ihrer Gedrängtheit und Geschliffenheit spricht sie vornehmlich den Kunstverstand an. Der größere Teil des Sinns muß beim Epigramm unausgesprochen mitschwingen und ist für sein Verständnis auf die Hellhörigkeit des Lesers angewiesen. Weil solche Leser, ohne Unterstützung durch ein entsprechendes kulturelles Klima kaum vorkommen, ist die Pflege des Epigramms ein sicheres Zeichen kultureller Blüte.⁹⁷⁾

Wenn man nach dem Kriterium der für den zweiten Standpunkt der antiken Lyrik essentiellen Unterscheidung zwischen den Formen des Hymnus und der Ode fragt, zeigt sich, daß hier der Übergang zur Reflexion vollzogen ist, der in Epistel und Epigramm schon begonnen wurde. Beide Formen sind Arten einer "darstellenden" Lyrik, die zur Bedingung hat, daß man sich der Anstrengung des Begreifens unterzieht statt bloß seinen Stimmungen nachzuhängen. Im Hymnus wird dabei durch einen heroischen Ton die Mühe spürbar, die es kostet, sich aus der natürlichen am Konkreten haftenden Einstellung zu diesem Standpunkt durchzuringen.⁹⁸⁾ In Pindar, dem wichtigsten Repräsentanten des heroischen Hymnus, vollendet sich gleichzeitig die antike Lyrik überhaupt, die der klassischen, objektiven und formalen Haltung des antiken Geistes entspricht. Trotz einiger epischer Elemente geht der bestimmende Eindruck in Pindars Lyrik doch von der Ausgewogenheit plastischer Herausbildung des Details

bei größter Transparenz der Gesamtkomposition aus. Die antike Ode ist im Unterschied zum Hymnus eine eher philosophische Form der Lyrik, die schon jenseits der Kämpfe steht, von denen die Form des Hymnus noch geprägt ist. Die Beispiele für die Ode in der Chorlyrik und bei Horaz erreichen trotz der formalen Voraussetzungen, die die Lyrik dafür bietet, nicht ganz die Höhe der Kunst Pindars.⁹⁹⁾ Auf dem letzten Standpunkt der antiken Lyrik kommt zu der kontemplativen Haltung der zweiten Stufe noch ein entsprechender idealer Gehalt hinzu, den die Kunst vor allem aus der Religion gewinnen kann. Wie auf den vorhergehenden Standpunkten gibt es auch hier wieder eine mehr individualistisch-gefühlsmäßige und eine mehr universell-verstandesmäßige Richtung. Die erste Richtung hat verschiedene Ausprägungen, wie das religiöse Lied, den Pöan und die Dithyrambe. Alle diese Gedichtformen sind Ausdruck eines religiösen Enthusiasmus, in dem selbst der letzte Rest an Distanz zum Gegenstand zusammenschmilzt, die auch tiefste religiöse Andacht sonst noch begleitet. Die Leidenschaftlichkeit, die diesen Formen anhaftet, ist der Grund für verschiedene krass-orgiastische Beiklänge, die sich mit den religiösen Empfindungen oft seltsam vermischen.¹⁰⁰⁾ Die gedanklich-kontemplative Alternative zu diesem Überschwang bilden Hymnen, die mehr im epischen Ton gehalten sind und die Gottheit in einer Weise preisen, die an die elegische Lyrik der ersten Stufe erinnert. Die Berührungspunkte, die sich dabei zwischen Lyrik und Epos ergeben, haben ihre Parallelen in den Verbindungsstellen zwischen Lyrik und Drama im heroischen Hymnus, womit wieder die fließenden Übergänge zwischen der Lyrik und anderen Textformen zu Tage treten.

Wenn die Gattungsgrenzen schon bei den relativ festen Formen der antiken Lyrik fließend sind, gilt das erst recht für die moderne Lyrik, die, wie alle anderen Formen, dem modernen Prozeß der Formverschmelzung und Formauiösuung unterliegt.¹⁰¹⁾ Synkretismus, Eklektizismus und Reduktionismus der Moderne müssen aber nicht als unerklärbare letzte Tatsache hingenommen werden, sondern können im Zusammenhang mit der modernen Rationalisierung aller Lebensbereiche gesehen werden.¹⁰²⁾ In der modernen Dichtung von Rang gibt es nicht mehr jenes

unbefangenen-naive Ausleben bestimmter Sprechsituationen, das dann zu festen Gattungen führt.¹⁰³⁾ Der Verlust an Eindeutigkeit wird in den geglückten Fällen durch einen Gewinn an Differenzierung aufgewogen, durch die die moderne Lyrik den ganzen Reichtum einer komplexen Innerlichkeit besser erfassen kann als es unter antiken Bedingungen möglich war. An der Veränderung der musikalischen Komponente der Lyrik läßt sich erkennen, daß die überlieferte, bedeutende Wirkung der antiken, wortgebundenen Musik eine Folge ihrer vergleichsweise größeren Einfachheit war.¹⁰⁴⁾ Die neuere Musik mußte dagegen Fortschritte an Ausdrucksdifferenzierung oft genug mit einem Verlust an Publikumsresonanz bezahlen.¹⁰⁵⁾

Schon auf dem ersten Standpunkt, auf dem in der antiken Parallelsituation die gefühlsummittelbaren Formen des Liedes und der Elegie untergebracht waren, konzentriert sich die moderne Lyrik weniger auf den Ausdruck heroischer Leidenschaften als auf die nuancierte Wiedergabe komplexer Stimmungslagen. Liedhafte, elegische, epistelartige und epigrammatische Elemente verbinden sich zu fruchtbaren neuen Formen und werden tunlichst nicht getrennt, wenn nicht dumpfe Leidenschaften und trockener Verstand allein das Feld behaupten sollen. Goethes Römische Elegien sind, gerade weil sie einen Reflex eindeutigerer antiker Verhältnisse darstellen, ein klarer Beweis für die Differenz der modernen zur antiken Lyrik.¹⁰⁶⁾ Wollte man die transitorischen Synthesen, zu denen verschiedene lyrische Formen in diesen Gedichten zusammentreten, dem strengen Kanon ihrer antiken Vorbilder anpassen, ginge gerade die Komplexität und Differenziertheit verloren, die sie auszeichnet. Wegen der reflektierten Formensprache der modernen Lyrik übergreift sie schon auf der ersten Stufe nicht nur die antiken Gattungsgrenzen, sondern bezieht auch Ausdrucksbereiche ein, die dem antiken Gedicht verschlossen waren. So wird besonders der Gegensatz zwischen tragischer und komischer Tönung des Erlebens für die moderne, jede formelhafte Einengung sprengende Subjektivität bedeutsam, da sie nicht vermeiden kann, schließlich an die Grenzen ihrer eigenen Existenz zu gelangen, und damit in die Dimension des Tragischen und Komischen vorzustoßen.¹⁰⁷⁾

Die zweite Stufe der lyrischen Formentwicklung sollte dem ersten Anschein nach der modernen Dichtung wegen ihres rationalen Charakters gute Anknüpfungsmöglichkeiten bieten. Tatsächlich machen aber gerade die der antiken Gedankendichtung entsprechenden Formen unter modernen Bedingungen die größten Schwierigkeiten. Die vordergründige Paradoxie dieser Feststellung löst sich leicht auf, wenn man die Reflexionssteigerung der Moderne mitbedenkt. Auf dem modernen Reflexionsniveau ist es nicht leicht möglich, die heroischen oder philosophischen Posen der Antike nachzustellen ohne ins Lächerliche zu geraten.¹⁰⁸⁾ An die Stelle der "darstellenden" antiken Formen treten deshalb in der Moderne Formen erzählender Lyrik wie die Romanze. Im Unterschied zur rein erzählenden Literatur sind dem Grundcharakter der Lyrik entsprechend Tatsachen in der Romanze nur Anlässe zu Stimmungsbeschreibungen des Dichters. Selbst die Komposition ist in der Romanze einer Art Gefühlsregie unterworfen und nicht von vorgegebenen Handlungszusammenhängen bestimmt. In den spanischen Cid-Romanzen sind diese Züge, zumal bei einem Vergleich mit dem entsprechenden Cid-Epos, besonders deutlich sichtbar. Wegen ihres heroischen Inhalts zeigt sich dabei zugleich auch der Unterschied der subjektiven modernen Formen zum heroischen Hymnus der Antike klarer als in anderen Fällen.¹⁰⁹⁾

Gedankendichtung, die der "philosophischen", abgeklärten Haltung der antiken Ode entspricht, hat es in der Moderne womöglich noch schwerer als Dichtung im hohen Ton des heroischen Hymnus. Der Vollendungsgrad solcher Versuche, die zudem nur bei einigen Völkern Anklang fanden, ist deshalb in der Moderne auch meist nicht so bedeutend wie der der antiken Beispiele. Canzone und Sonett sind bei den romanischen Völkern in etwa als Formen anerkannt, die der denkenden Betrachtung im Gedicht eine Stelle einräumen. Die Aneignung der Sonettform durch Shakespeare beschränkt sich auf das Formale und kann deshalb nicht der modernen Gedankenlyrik selbst als Verdienst gutgeschrieben werden.¹¹⁰⁾

Die religiöse Lyrik, die in der Abfolge der möglichen Positionen innerhalb der Gattung an dritter Stelle kommt, wird von Solger noch niedriger bewertet als die reflektierende Lyrik der zweiten Stufe und deshalb nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Von den beiden Arten, dem geistlichen Lied und dem Choral, ist die erste wieder individualistischer, die zweite universalistischer.¹¹¹⁾ Diese kargen Bemerkungen genügen Solger, da nach seiner Meinung diese Formen der Lyrik offenbar eine nähere Behandlung nicht verdienen.

(d) Drama

Das Drama ist die formal am wenigsten einseitige und inhaltlich anspruchsvollste Gattung der Literatur. Welche Themen im Drama auch aufgegriffen werden, sie müssen immer den Blick freigeben auf die zentralen Fragen der menschlichen Existenz. Die Umsetzung der Problemsicht des Künstlers in äußerlich fixierbare Werke unterliegt deshalb nicht dem Zwang, zwischen Alternativen wie der symbolischen und allegorischen Darstellungsweise wählen zu müssen. Der ideale Gehalt tritt so direkt an die Oberfläche, daß besondere Komplikationen bei den Prozessen symbolischer Vermittlung nicht auftreten können. Hinzu kommt, daß das Drama als eine dynamische Form auch den dynamisierenden Einfluß einer genuinen Beziehung zur idealen Sphäre veranschaulichen muß. Die Symbolisierungsprobleme, die bei den statischeren Formen auftreten, lassen sich daher auf den Fall des Dramas nicht übertragen.¹¹²⁾

Die umfassende Perspektive des Dramas macht sich zunächst in der Stoffbehandlung geltend. Das Wesentliche sind nicht irgendwelche faktischen Einzelheiten oder der überzeugende Ausdruck bestimmter Bewußtseinslagen, sondern die genaue Herausarbeitung der Beziehungen zwischen den Details, aus denen schließlich ein vollkommenes Ganzes erwächst. Gelingt es, den Gesamtzusammenhang zu stabilisieren, können auch epische und lyrische Motive aufgenommen werden, die in der subjektiven wie in der objektiven Dimension die darstellerische Angemessenheit eines Stückes bedeutend erhöhen können. Der Zusammenhang eines Stückes läßt sich aber am besten zur Ganzheit einer ästhetisch befriedigenden Gestalt formen, wenn sich der "Handlungsplan" eines Dramas an dem Ziel einer Erhellung des innersten Kerns der menschlichen Existenz festmachen läßt. Bei Vertiefung in diese Fragen kann für Solger die Antwort nicht ausbleiben, daß sie nur in einer echten Beziehung zur idealen Sphäre sich auflösen lassen. Gegenüber der Einsicht in das richtige Verhältnis zwischen Idee und Realität sind sogar die sonst vorrangigen

Interessen der Sittlichkeit sekundär, da ihre Befriedigung von einem Begreifen der Bedeutung der allgemeinen Natur der idealen Sphäre selbst abhängig ist.¹¹³⁾ Im Gegensatz zu einer Zeit, in der man im Anschluß an Kant die sittliche Freiheit zum Grundprinzip des Dramas machen wollte, hält Solger das richtige Verhältnis zwischen Idee und Realität mindestens theoretisch für allgemein anerkannt, wenn die praktischen Konsequenzen auch meist nicht nachfolgen und man im Drama statt bedeutender Ideen oft nur platte Alltagsbegriffe zugrunde legt.

Infolge der Präokkupation des Dramas mit "existentiellen" Grundfragen und dadurch mit der Darstellung der idealen Sphäre selbst stößt es notwendigerweise auch auf die Frage nach den Grenzen der menschlichen Existenz. Damit gerät das Drama dann unweigerlich in das Gravitationsfeld zwischen den Polen des Tragischen und Komischen. Bei der Diskussion der ästhetischen Grundbegriffe war die Dimension des Tragischen und Komischen mit dem Auflösungsverhältnis zwischen idealer und realer Sphäre identifiziert worden.¹¹⁴⁾ Dabei wurde der tragische Aspekt als das Zerschellen der Ideen an den Realitäten des Lebens,¹¹⁵⁾ der komische Aspekt als die Aufhebung der gewöhnlichen Realitäten unter dem Aspekt des Idealen definiert. Während andere Gegensätze der dramatischen Form zum Opfer fallen sind also die ästhetischen Grenzbegriffe des Tragischen und Komischen dazu bestimmt, den Haupt Gesichtspunkt für die Gliederung der dramatischen Form abzugeben. Angesichts der Alternative von Tragik und Komik gibt es auch für das Drama keine Ausweichmöglichkeit mehr. Wäre es anders und könnte das Drama selbst dieser Alternative sich entziehen, mit der unter den ästhetischen Grundbegriffen das höchste Niveau angesprochen ist, so wäre zu befürchten, daß das Drama überhaupt nicht mehr als realisierbare Kunstform angesehen werden könnte. Alles Reale muß sich ja, einer Grundüberzeugung Solgers zufolge, innerhalb eines vorgegebenen Gegensatzrahmens eindeutig, d.h. also auch einseitig, einordnen lassen. Die Aufhebung des Kontrastprinzips würde also die Realisierungsmöglichkeit aufheben und ließe sich nur im Sinne der Harmonie der Gegensätze in der idealen Sphäre überhaupt mit Sinn füllen.

Der starke Entscheidungsdruck, der so für das Drama von der Alternative zwischen Tragik und Komik ausgeht, führt aber nur im Zusammenhang der antiken Gattungshierarchien dazu, daß mit Tragödie und Komödie die Alternative sich auch zu selbständigen Dramentypen verfestigt. In der neueren Kunst mit ihrem überwiegenden Mischcharakter hat die Alternative mehr für die Binnenstruktur der Stücke Bedeutung, auch wenn sie als ganze nicht mehr eindeutig als Komödien oder Tragödien klassifizierbar sind.¹¹⁶⁾

Wenn man sich den Konsequenzen der Alternative zwischen Tragik und Komik im einzelnen zuwendet, ist zunächst die Frage angebracht, wie eine Kunstform aus der Gestaltung des Untergangs der Idee, worum es ja im Tragischen und Komischen geht, Nutzen ziehen können soll.¹¹⁷⁾ Es führt auf Abwege, wenn man irgendwelche Gesichtspunkte aus fremden Quellen heranträgt, um die Provokation dieser Frage abzumildern. Ein glücklicher Ausgang, die Hoffnung auf eine bessere Welt oder der Glaube an die Unsterblichkeit, sind alltägliche Vorstellungen oder religiöse Motive, die, wenn sie den Phänomenen von außen aufgesetzt werden, das Wesen des Tragischen verfehlen müssen. Dem religiösen Bewußtsein erscheint die ideale Sphäre oft fast wie eine zweite, reale Welt, so daß die Bedeutung der Kontingenz des Realen nicht in ihrem ganzen Gewicht erfaßt wird.¹¹⁸⁾ Für den Alltagsverstand ist stattdessen alles Wirkliche nur allzusehr vom Zufall bestimmt, so daß der Grund des Realen in unveränderlichen, idealen Gesetzmäßigkeiten nicht gesehen wird. Beiden Vorstellungsweisen muß deshalb das Tragische unverständlich scheinen. Der Sinn des Tragischen wird nur demjenigen zugänglich, der sich die Verbindung zwischen Offenbarung und Vernichtung des Idealen in seinen Implikationen bewußt gemacht hat. Nur wer gelernt hat, beim Gedanken an die ideale Sphäre alle Hoffnung fahren zu lassen, kann in der reinen Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen idealer und realer Sphäre Ruhe und Befriedigung finden.¹¹⁹⁾ Der Schmerz, der dem Bewußtsein von der Erfahrung des Tragischen zugemutet wird, ist zwar einerseits für manche eine unüberwindliche Hürde, er ist aber andererseits zugleich die Bedingung dafür, daß diese Form des Schönen nie der Gefahr einer Profanierung zum Opfer fallen kann.

Die in den beiden großen geschichtlichen Epochen verbreiteten Religionen können bei richtigem Verständnis ihrer Rolle den Zugang zum Tragischen nicht grundsätzlich verstellen.¹²⁰⁾ Ein Hindernis für das Verständnis des Tragischen liegt allerdings auf der einen Seite für die mythische Religion der Antike in der von ihr angenommenen Möglichkeit einer Einwirkung des Göttlichen auf die Welt. Durch diese Annahme kann leicht das Entstehen eines tragischen Bewußtseins verhindert werden, da sie zu falschen Hoffnungen verführt. Innerhalb der mystischen Religion der Moderne wird direktes göttliches Eingreifen nicht mehr als normal angesehen.¹²¹⁾ Das Hindernis liegt auf diesem Standpunkt in dem Glauben an die grundsätzliche versöhnende Einheit zwischen Gott und Welt, so daß die tragische Offenbarung der idealen Sphäre für überflüssig gehalten wird. In Wirklichkeit muß aber, wie schon das Nibelungenlied als exemplarisches modernes Epos zeigte, ohne die Annahme göttlichen Einwirkens der Sinn für das Tragische in einer von Göttern verlassenen Welt sich noch bedeutend steigern.¹²²⁾

Die Schwierigkeiten mit einem adäquaten Verhältnis zum Komischen sind nicht ganz so groß wie die entsprechenden Schwierigkeiten mit dem Tragischen. Da die Rehabilitierung des Komischen gegenüber seiner üblichen Unterschätzung weitgehend schon in der Diskussion der ästhetischen Grundbegriffe geleistet worden ist, muß im Zusammenhang einer Theorie des Dramas nur noch die Rolle bestimmt werden, die der Leitbegriff des Komischen im Kontext der Literaturtheorie spielt. Die Frage nach dem "Nutzen" des Komischen für das Drama läßt sich durch den Hinweis auf ein dem "Vergnügen an tragischen Gegenständen" entsprechendes Gefühl der resignierten Ruhe beantworten, das von der Darstellung der Realität als Komödie ausgelöst wird. Die Widersprüchlichkeit der Alltagswelt, ihre Konflikte und ungelösten Spannungen, enthüllen sich aber nur dann als das Gewebe von Illusionen, das sie in der Tat sind, wenn man sie vor dem Hintergrund der idealen Sphäre nur als eine Art verwirrendes Spiel anzusehen lernt.¹²³⁾ Ebenso sind die parodistischen Züge, die mit jeder Form des Komischen untrennbar verbunden sind,

nur im Kontrast zur idealen Sphäre in ihrer Funktion durchsichtig. Dem Alltagsverstand muß es ein Rätsel bleiben, wodurch die Freude an Paradoxien und Absurditäten innerhalb des Komischen zu erklären ist, da er ja selbst das unfreiwillige Hauptobjekt der Karikatur abgibt. Was in der Posse oder im "bürgerlichen Lustspiel" als komisch gilt, steht aber gerade auf dem Standpunkt des Alltagsverstandes. Ihr Vergnügen findet diese Art der Komik, wie nicht anders zu erwarten, in der Banalisierung des Paradoxen und der Verklärung des Trivialen. Ohne einen genuinen Bezug zur idealen Sphäre, wie ihn z.B. Aristophanes' Komödien besitzen, bleibt vom Komischen nicht einmal das Lächerliche, sondern nur läppische Heiterkeit und prosaische Gewöhnlichkeit zurück.¹²⁴⁾

Die Untergliederung der Gattungen, die Solger gewöhnlich auf die Erörterung ihrer Wesensmerkmale folgen läßt, wird auch beim Drama, wie schon bei Epos und Lyrik, in erster Linie von dem Gegensatz zwischen Antike und Moderne bestimmt. Die bereits bekannte Differenz hinsichtlich der Verselbständigung des Komischen und Tragischen zu eigenen Arten des Dramas¹²⁵⁾ hängt letztlich wieder mit der im ganzen statischeren Symbolisierung des Idealen in der Antike zusammen. Das Verlangen nach unmittelbarer Epiphanie des Idealen¹²⁶⁾ und nach Aufhebung aller Gegensätze der Realität von einem einzigen Punkte aus führt zu den vielfältigen festen Einzelformen, die für die antike Kunst typisch sind.¹²⁷⁾ Die Folgen einer solchen gestalthaften Geschlossenheit sind im Falle der Tragödie und der Komödie relativ starke Fixierungen der Eigenschaften des jeweiligen Formtyps. So muß z.B. der Stoff im antiken Drama immer eindeutig auf die Grundidee hin durchschaubar sein, die das Stück symbolisch verschlüsselt enthält. Ferner müssen die Personen ihrem Charakter nach durchschnittlich, ihrer sozialen Stellung nach aber ausgezeichnet sein, um durch ihren Sturz die Eitelkeit der menschlichen Dinge stärker fühlbar zu machen. Weitere Forderungen, die schon die antiken Theoretiker erhoben haben, gehen in eine ähnliche Richtung.¹²⁸⁾ Zusammengekommen belegen sie nochmals die These von der formalen Geschlossenheit der antiken Kunst in allen ihren Einzelformen.¹²⁹⁾

Die allegorischen Darstellungsweisen der neueren Kunst erlauben keine Werke mehr, die ohne Bezug auf außerhalb ihrer selbst liegende Bedeutungselemente in sich selbst ruhend, autoritative Repräsentanz gegenüber der realen Sphäre beanspruchen können.¹³⁰⁾ Um ein allegorisches Kunstwerk richtig aufzufassen, muß man nicht nur Informationen heranziehen, die nicht vom Werk selbst vermittelt werden, man muß auch verstehen, wie die werkinernen Kontraste aufgebaut werden und wie diese Kontraste dann wieder relativiert werden. Derartig gebrochene, aber auch aspektreiche Kunstwerke relativieren die Kontraste meist durch dynamische Übergänge zwischen den Oppositionen, auf die sie sich stützen. In einer Bewegung, die über mehrere Stationen führen kann, durchmessen sie dabei einen ganzen Kreis von Punkten, von denen aus die ideale Sphäre anvisiert werden kann. Die Dynamik der allegorischen Darstellungsweise hat in der Kombination mit der dynamischen Gattung des Dramas die Folge, daß es nicht mehr zwei einander entgegengesetzte Dramenformen wie in der Antike gibt, sondern daß nur drei aufeinanderfolgende Stufen des modernen Dramas unterschieden werden können. Auf der ersten Stufe wird irgendein vorgegebenes Wertsystem in dramatische Handlung übersetzt, auf der zweiten Stufe geht es um die Aktion selbst, und auf der dritten Stufe schließlich stehen die handelnden Personen im Zentrum.¹³¹⁾ Mißbräuche kann es in dieser wie in jeder Ordnung auf jeder Stufe geben, ohne daß dadurch die Ordnung selbst diskreditiert werden müßte. So versuchen z.B. manche französischsprachigen Autoren wie Racine die Aktionen durch grandiose Szenerien aufzuwerten, während einige deutsche Schriftsteller, wie z.B. Zacharias Werner, ebenso erfolglos unglaubliche Tugendhelden auf die Bühne brachten, um den Akteuren mehr Gewicht zu geben. Die Wertlosigkeit all dieser Bemühungen bestätigt nur, daß es vor allem darauf ankommt, die der jeweiligen Stufe angemessenen Proportionen zu wahren und nicht durch falsche Akzente die Darstellung zu stören.

In einem letzten Schritt der Analyse geht Solger nach der Diskussion der allgemeinen Gattungsmerkmale und nach dem Überblick über die Gliederung der Gattung, zur Erläuterung der Einzelpunkte über. Wenn er dabei nicht so detailliert verfährt wie bei Epos und Lyrik mag das an äußeren Gründen oder daran liegen, daß er das Thema schon ausführlicher an anderer Stelle behandelt hat. Auf jeden Fall sollte nicht der falsche Eindruck entstehen, daß ihm das Drama als literarische Gattung nicht wichtig wäre. Vielleicht ist es sogar seine besonders intensive Vertrautheit mit dieser Gattung und deren zentrale Bedeutung für seine ganze Ästhetik, die ihm nun ein mehr resümierendes Vorgehen erlaubt als bei Epos und Lyrik.¹³²⁾

Unter den antiken Dramenformen bildet die Tragödie den Anfang der Einzelanalyse. Jede Tragödie ist ein Dokument der im Scheitern sich realisierenden Beziehung zwischen idealer und realer Sphäre. Die Tragödie zeigt, wie sich angesichts der Realität der *conditio humana* jede Idee in Widersprüche verstricken und kompromittieren muß.¹³³⁾ So sind z.B. in Sophokles' König Ödipus immer beide Möglichkeiten einer Handlungsalternative "richtig" und "falsch" zugleich. Im Schlußteil von Aischylos' Orestie werden die "Widersprüche" der Realität in einem förmlichen Rechtsstreit veranschaulicht.¹³⁴⁾ Die Unmöglichkeit, in der Kollision der Pflichten das Richtige zu tun, die Ausweglosigkeit einer Situation, die nur falsche Entscheidungen erlaubt und die Fatalität der sittlichen Sanktionen trotz subjektiver Unschuld des Täters sind die, schon wegen der Lebenswichtigkeit und Unaufgebbbarkeit der ethischen Dimension, schrecklichen Wahrheiten, die die Tragödie für den Zuschauer bereithält.¹³⁵⁾ Durch diese furchtbare Konstellation zerstörerischer Bedingungen werden in der Tragödie die Akteure nicht nur als physische, sondern auch als moralische Wesen dem Untergang geweiht. Vom Standpunkt des Individuums aus gibt es keine Rettung oder Gnade. Die einzige, für das Individuum paradoxe Möglichkeit, dem Geschehen doch noch einen Sinn abzutrotzen, liegt darin, sich auf einen überindividuellen Standpunkt zu stellen, wie es der Chor in der antiken Tragödie tut. Für den Chor, wie für die

menschliche Gattung, sind die individuellen Untergänge immer nur Übergänge. Diese Einsicht könnte leicht zu einer inhumanen Verteidigung abstrakter Ordnungsideen führen, wenn sie nicht gleichzeitig von der Einsicht in den Untergang des Idealen selbst begleitet wäre, der sich im tragischen Prozeß ereignet.¹³⁶⁾ Nur wenn sich dabei im Geschehen eine in der Natur der Dinge selbst begründete Ordnung enthüllt, kann die Integrität des Idealen durch alle Schrecken hindurch neu bekräftigt werden.¹³⁷⁾

Die Komödie, das Gegenstück zur Tragödie, muß nach den zahlreichen Hinweisen auf ihre Gleichwertigkeit nicht mehr umständlich in ihrer Position bestätigt werden. Auch die "komödiantische" Weltsicht ist eine "ernstzunehmende" dramatische Möglichkeit, die nur über eine Beziehung zur idealen Sphäre zu gewinnen ist. Trotz dieser Perspektive steht aber im Unterschied zur Tragödie nicht die ideale Sphäre, sondern die gewöhnliche Realität in der Komödie im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Die Aktionen sind dabei, der Statik der symbolischen Darstellungsweise entsprechend, in der antiken Komödie im Grunde ebenso vorherbestimmt, wie die Handlung in der Tragödie durch den ihr zugrunde liegenden Mythos. Die Einzelaktionen bilden nur die Oberfläche gegenüber einer tieferliegenden, unveränderlichen Grundstruktur und müssen daher in einer Weise in Szene gesetzt werden, die jede Überbewertung verhindert. Der für das moderne Verständnis schwierige Ausfall von Entwicklung und Motivierung in der antiken Komödie kann bei richtiger Auffassung den Zugang zu diesem verborgenen Grundmuster zu finden helfen. An die Stelle von Entwicklung und Motivation treten nämlich Chor und Parabase.¹³⁸⁾ Beide für die antike Komödie typischen Formen des Motivationsersatzes leisten eine Vermittlung zwischen den Einzelaktionen und dem Gesamtzusammenhang des jeweiligen Stücks. Der Chor sollte in der Komödie mit seinen kommentierenden Reflexionen nicht den Bezug zur idealen Sphäre herstellen, sondern bewußt machen, daß in der realen Welt die ideale Ordnung auf den Kopf gesteckt wird. Spätestens dann entdeckt man, daß das eigentliche Thema der Komödie die "verkehrte Welt" ist, in die sich die

Alltagswelt vom Standpunkt des Ideals aus verwandelt.¹³⁹⁾ Die Parabase ist neben dem Chor vor allem für Aristophanes das zweite wesentliche Mittel, um die Verbindung zwischen den Einzelereignissen und dem Gesamtzusammenhang, bzw. dem Grundmuster, nicht abreißen zu lassen. Im Unterschied zum Chor läßt die Parabase in erster Linie erkennen, daß die im Stück gezeigten Aktionen typisch für den Weltlauf im allgemeinen sind. Würde die Allgemeinverbindlichkeit des Geschehens nicht durch die Parabase immer wieder neu hervorgehoben, könnte die Komödie leicht zur Posse verkommen. Erst wenn der exemplarische Charakter der Vorgänge durch die Parabase gesichert ist, können die Chorkommentare das Ganze vollends als Bild der verkehrten Welt erscheinen lassen.

Das moderne Drama ist nicht mehr zur Entscheidung zwischen den beiden antiken Dramentypen gezwungen. Die Verbindung komischer und tragischer Elemente, die ihm in seinen besten Beispielen gelingt, führt statt zu festen Formtypen zu mehreren Entwicklungsstufen, die in ihrem allgemeinen Charakter schon beschrieben worden sind. Allen Stufen ist infolge des modernen allegorischen Darstellungsverfahrens, das sie anwenden, der Vorrang der deutenden Motivierung des Idealen vor der anschaulichen Exemplifizierung gemeinsam. Der Handlungsverlauf ist dementsprechend im antiken Drama infolge seiner strikten Bindung an ein präformierendes mythisches Muster meist geradliniger und durchsichtiger als im modernen Drama, das dafür aber in der Motivation der dargestellten Vorgänge mehr überzeugt. Die Motivierung des Geschehens wird nicht durch eine eigens dazu bestimmte Instanz, wie es der antike Chor ist, zu dem Geschehen von außen hinzugefügt, sondern wird den Akteuren und ihren Reflexionen und Selbstgesprächen überlassen. In diese Reflexionen fließt naturgemäß viel von der Weltsicht und von der religiösen Haltung des Autors ein, wie sich z.B. an Shakespeares Werken zeigt, an denen sich die mystische Religiosität ihres Verfassers ablesen läßt.¹⁴⁰⁾

Die besonderen Eigenschaften des modernen Dramas der ersten Stufe erklären sich aus seiner Aufgabe, ein vorgegebenes Wertsystem in dramatisches Geschehen umzusetzen. Im spanischen Theater, das sich dieser Aufgabe am erfolgreichsten unterzogen hat, wird das nationale Wertsystem zur Grundlage gemacht, und dann von dieser Basis aus alle möglichen Konflikte in der Realität konstruiert. Der allgemeine Charakter dieser Konflikte ist meist moralischer Natur und verdeutlicht das Defizit der üblichen Praxis gegenüber den sittlichen Maßstäben, zu denen man sich in der Durchführung dieser Praxis bekennt. Die Reaktionen der Akteure auf diese Grundsituation werden oft im lyrischen Ton gezeichnet, und das Wertsystem selbst wird bisweilen durch quasi-symbolische Verfahren anschaulich gemacht, ohne daß aber der grundsätzlich allegorische Charakter moderner Dramatik dadurch verleugnet würde.¹⁴¹⁾

Die zweite Stufe, auf der die bedeutendsten modernen Dramen geschaffen worden sind, ist eindeutiger allegorisch als die erste Stufe. Shakespeare, der mit seinen Dramen die wichtigsten Beispiele für diese Stufe geliefert hat, hat mit konsequenter Durchführung der Motivation aller Handlungen zugleich das allegorische Prinzip zur Vollendung geführt. Wegen der zentralen Bedeutung des Dramas für die Kunst nimmt deshalb Shakespeares Werk für Solger das Zentrum der neueren Kunst überhaupt ein. Diese Stellung ist ihm nicht nur auf Grund eigenen Verdienstes zugewachsen, sondern auch, weil Shakespeare in der historischen Umbruchperiode, in der er lebte, ein besonderes Gespür für zeittypische Mentalitäten und ihren Wandel sich aneignen konnte, was für das moderne Drama von wesentlicher Bedeutung ist.¹⁴²⁾

Die dritte Stufe des modernen Dramas nehmen vor allem die neueren deutschen Autoren ein. Schiller und besonders Goethe rücken noch mehr als Shakespeare den einzelnen Akteur in den Vordergrund. Alle Schicksale, die im Stück gezeigt werden, lassen sich darum aus den Einzelcharakteren entwickeln. Das Schema dieser Entwicklung erinnert meist eher an einen Roman

woraus sich auch die Klassifizierung dieser Dramen als "episches Theater" rechtfertigt.¹⁴³⁾

Schließlich erwähnt Solger als Seitenzweig der dritten Stufe noch das romantische Drama F. Tiecks und behauptet, daß diese Dramenform sich durch ihre Orientierung am spanischen Theater wieder der klassischen mittleren Stufe nähere.¹⁴⁴⁾

3. Einzelkünste

(a) Bildhauerei

Im Vergleich zu den umfangreichen literaturästhetischen Ausführungen ist der Platz, der noch für die Darstellung der Einzelkünste bleibt, eher knapp bemessen. Das hängt nicht nur mit der Sonderstellung der Literatur oder mit der Tatsache zusammen, daß Solger, wie der größte Teil des gebildeten Publikums, vor allem in der Literatur Spezialkenntnisse und eigene ästhetische Erfahrungen besitzt. Wie schon zu Anfang der "Besonderen Kunstlehre" gezeigt worden ist, ist der Gegensatz zwischen Literatur und Einzelkünsten für Solger auch systematisch begründet.¹⁾ Die "Poesie" als "ideale" Kunst hat einen privilegierten Zugang zur idealen Sphäre und hat deshalb in der Geschichte den anderen Künsten vielfach erst ihre Inhalte übermittelt, mindestens ihnen aber zahlreiche Impulse und Anregungen gegeben.²⁾ Weil in diesem Sinne die Literatur nicht einfach ein austauschbares Kommunikationsmedium unter anderen darstellt, dessen sich ein Künstler je nach Belieben bedienen kann, sondern weil der Zugang jeder Kunst zur idealen Sphäre wesentlich mit der Literatur verbunden ist, darf man von Solgers Standpunkt aus die Proportionen zwischen der Theorie der Literatur und der Einzelkünste in den "Vorlesungen" nicht einfach als zufällig oder ungerechtfertigt betrachten. Ein eher technischer Grund für dieses Vorgehen, der mit der größeren Universalität der Literatur zu tun hat, liegt in der Tatsache, daß viele für das Verständnis der Einzelkünste wichtige Kenntnisse der historischen Kunstgelehrsamkeit zuzuschlagen sind und deshalb eher in die Kunstgeschichte als in eine Ästhetik gehören.³⁾

Im System der "realen" Künste nimmt die Bildhauerei die erste Stelle ein. Mit der Malerei zusammen gehört sie zu den formierten, "bildenden" Künsten. Im Unterschied zur Malerei hat die Bildhauerei es aber mit Artefakten zu tun, bei denen gegenüber der oft bis zur Täuschung eindringlichen sinnlichen Präsenz des Objekts der Zeichencharakter des Kunstwerks meist gar nicht wahrgenommen wird.⁴⁾ Skulpturen "verkörpern" das, was

sie darstellen, in viel höherem Maße als das in Bildern möglich ist. Wenn aber ein Kunstobjekt wie die Skulptur durch seine Form das, was es bedeutet, vor allem exemplifiziert und nicht seinen Sinn nur durch verschiedene Hinweise auf anderswoher Bekanntes mitteilen kann, erfüllt es den Begriff des Symbols, wie ihn Solger versteht. Der symbolisierte Inhalt kann aber nach Solgers Grundannahme nicht durch Objekte der realen Welt, sondern nur durch Aspekte der idealen Sphäre gebildet werden. Deshalb liegt das Frappierende an den plastischen Objekten auch nicht in der Nachahmung von längst aus der physischen Außenwelt bekannten Gegenständen, sondern darin, daß diese Objekte Modelle der weniger bekannten idealen Sphäre sind.⁵⁾ Das richtige Verständnis ihres eigentlichen Wesens setzt daher sowohl beim Künstler wie beim Betrachter einen besonders hohes Maß an "Ironie" voraus. Nur ironisch läßt sich erfassen, daß das plastische Objekt das Gemeinte ist und auch wieder nicht ist.⁶⁾

Ist die ironische Einstellung erst einmal gewonnen, kann auch der fruchtlose Streit zwischen Idealisierung und Naturnachahmung zumindest für den Bereich der Bildhauerei vermieden werden. Sowohl die Nachahmung irgendwelcher physischer Gegenstände als auch der Versuch, bloß ausgedachten Musterbildern durch Schönheitsoperationen und Retuschen an der Realität nahezukommen, sind nicht mit dem Status der Kunstobjekte als Symbole des Idealen vereinbar. Eine solche Idealisierung, die vielleicht mit einer echten Beziehung zur idealen Sphäre verwechselt werden könnte, ist wegen der Willkür ihrer Schönheitsmaßstäbe abzulehnen, die zudem ohne Bezug auf die dargestellten Inhalte rein äußerlich bleiben müssen.⁷⁾ Gegenüber der Notwendigkeit solcher Restriktionen kann man sich nicht auf das Gegenbeispiel der idealisierten Kultbilder der Antike berufen, denn der Geltungsbereich dieser Restriktionen endet mit dem Wirkungsbereich einer Kunst, die frei und ohne Beaufsichtigung durch andere kulturelle Mächte ihr Verhältnis zum Idealen selbst bestimmen kann, wie es erst in der Moderne der Fall ist.⁸⁾

Wenn für alle künstlerischen Gehalte eine Art "anthropologischer Imperativ" gilt, demgemäß die menschlichen Dinge Hauptgegenstand der Kunst sind, so gilt dieser Imperativ ganz besonders für die Bildhauerei.⁹⁾ Der menschliche Körper bildet ohne Rivalen das Hauptobjekt aller Bemühungen der Bildhauerei und verweist die Naturgegenstände in eine untergeordnete Stellung, in der sie nur als Mittel der Darstellung des Menschen Wert besitzen.¹⁰⁾ Der menschliche Körper selbst muß sowohl in seinen allgemeinen, gattungstypischen Zügen wie in der besonderen Situation des dargestellten Individuums deutlich zur Geltung kommen. Individualität läßt sich am besten in einem bestimmten Augenblick der Bewegung herausstellen, in dem die dargestellte Person festgehalten wird. Allerdings gilt die Einschränkung, daß Mimik, Gestik und Positur nicht zum Selbstzweck werden. Im allgemeinen wird der individuelle Aspekt der Darstellung den generischen überwiegen, schon weil sich sonst infolge der variationslosen Wiederkehr des Gleichen Langeweile einstellt.¹¹⁾ Selbst bei den Götterbildern, bei denen Typisierung, Stilisierung und Idealisierung meist besonders ausgeprägt sind, geben die individuellen Züge dem Werk erst die nötige Lebendigkeit. Umgekehrt ist aber bei ins Ebenbildliche hinein spielenden Werken wie z.B. Porträtstatuen durch Heroisierung oder durch Apotheose eine Wendung ins Überindividuelle nötig, wenn die Darstellung nicht zum veristischen Kopieren absinken soll. In der Moderne, die der Apotheose eher abhold ist, kann das architektonische Umfeld zum Teil die Funktion der antiken Heroisierung übernehmen und der Einzelstatue allgemeinere Bedeutung geben.¹²⁾ Dieses Hilfsmittel darf aber auch wieder nicht in solchem Umfang eingesetzt werden, daß die Umgebung die plastische Gestalt erdrückt. Außerdem dürfen die Umstände nicht den einzigen Sinn und Zweck der Aktion enthalten, in der eine Figur dargestellt wird. In diesem Fall wäre nicht mehr die individuelle Person das eigentliche Sujet, sondern die jeweilige Aktion, die nur zufällig von dieser Person ausgeführt wird. Wegen des übertriebenen Individualismus besteht diese Gefahr vor allem innerhalb der modernen Kunst. Wenn aber

Stellungen und Bewegungen gezeigt werden, die sich nur aus den Umständen erklären lassen und nicht die Person in ihrer Individualität charakterisieren, muß die Bedeutung des Werks natürlich ebenfalls von den wechselnden Umständen abhängig werden. Im Extremfall könnte dann ein Werk durch einen bloßen Ortswechsel unverständlich werden.

Bei der Darstellung der allgemeinen Züge des menschlichen Körpers, die nur im unbedeckten Zustand wirklich möglich ist,¹³⁾ ist natürlich die Geschlechterdifferenzierung von besonderer Bedeutung. In den antiken Blütezeiten der symbolischen Kunst stand der männliche Körper im Mittelpunkt plastischer Darstellung, während der weibliche Körper eher ein Seitenthema bildete. Die beiden kontrastierenden Modifikationen der antiken Frauendarstellung waren einerseits die Jungfrau, andererseits die reife Frau. Jungfrauen wie Athene, Artemis oder die Heroinnen wurden meist in einem herben Stil dargestellt, so daß man beinahe meinen konnte, an ihnen männliche Eigenschaften wahrzunehmen. Diese Strenge scheint nur dann gerechtfertigt, wenn sie anzeigt, daß bei diesen Frauen die weibliche Natur "höheren Zielen" aufgeopfert wird.¹⁴⁾ In allen anderen Fällen werden die natürlichen Züge des weiblichen Körpers, wie z.B. bei der Venus, ohne falsche Einschränkungen dargestellt. Beide Richtungen der Frauendarstellung tragen der Tatsache Rechnung, daß die Frau auch in der Erfüllung "höherer Pflichten" stärker naturverbunden lebt als der Mann.¹⁵⁾ "Höhere Pflichten", die die Frau erfüllt, werden deshalb in der antiken Skulptur wie bei Kybele oder der Artemis von Ephesus durch allegorische, äußere Attribute angedeutet. Bei den Männerdarstellungen läßt sich Rolle und Stellung der Person besser an der Physiognomie ablesen, so daß symbolische Darstellung möglich und allegorisches Beiwerk überflüssig ist. Vollends klar wird der mehr allegorische Charakter der Frauendarstellung in der Darstellung von Mutter und Kind, die in den Marienbildern der neueren Kunst eine so große Rolle spielt. Die Frau ist in dieser Rolle nur in ihrer Beziehung nach außen, und d.h. für Solger wesentlich allegorisch, vollständig darstellbar.

Bei der Klassifikation der verschiedenen Formen von Skulpturen kommt man zu drei Stufen der Darstellung.¹⁶⁾ Wenn sich bei einer Kunst, die so eng mit der antik-symbolischen Darstellungsweise verknüpft ist wie die Bildhauerei nicht auch die antike Gattungsklassifikation durchsetzt, ist das zwar zunächst überraschend, braucht aber nicht als Einwand gegen die Annahme der universellen Verbreitung dieses Klassifikationsschemas in der Antike zu gelten. Bevor man solche Schlüsse zieht, sollte man bedenken, daß auch die antike Lyrik nur Stufen- und keine Gattungsbildung zuließ. Auf der ersten Stufe hat die Bildhauerei meist religiöse Themen, die mit einer Art epischer Erzählfreude ausgeschmückt werden. Auf der zweiten Stufe wird das symbolische Prinzip stärker beachtet und die ursprüngliche Bildidee stärker in situativ-gebundene Personendarstellung umgesetzt. Auf der dritten Stufe schließlich geht es dann um ganz reale Einzelpersonen, die in ihren verschiedenen Zuständen und Aktivitäten gezeigt werden.¹⁷⁾ Dieses Stufenschema stimmt nach Solgers Meinung mit Winckelmanns bekannter, im Anschluß an antike Vorbilder entwickelten Unterscheidung des strengen, hohen und reichen Stils überein, wenn auch einzelne Bildhauer oder einzelne Werke anders zu plazieren sind als bei Winckelmann.¹⁸⁾

Mit dem Verlassen der freien Einzelplastik und dem Übergang zu Gruppendarstellungen und Reliefs gelangt man bereits in die Grenzzone, in der sich Skulptur und Malerei berühren. Bei plastischen Gruppendarstellungen ist meist eine Zentrierung sichtbar, wie man sie in der Laokoongruppe beobachten kann, da andernfalls leicht der Zusammenhang der Figuren verlorengeht. In der Reliefplastik, die in der Antike meist im architektonischen Rahmen gesehen werden muß, ist die Interaktion mehrerer Personen noch wichtiger als in der Gruppenplastik. Da aber durch das Material der Skulptur noch nicht die freie Verfügung über die Fläche wie in der Malerei gegeben ist, sollten Einschränkungen wie der Verzicht auf Perspektive, en face-Darstellung und Überschneidung der Figuren beachtet werden.¹⁹⁾

(b) Malerei

In der Bildhauerei definierte der Künstler mit jedem Werk seinen Objektbezug neu. In der Bildhauerei geht es dagegen weniger um die Objekte in ihrer massiven Solidität als vielmehr um deren flüchtiges Erscheinungsbild und seine Wirkung auf den Betrachter. Anders als eine Skulptur ist ein Bild nicht gleichzeitig ein Modell dessen, was es darstellt, und man würde nicht ein Gemälde so ohne weiteres unter den Begriff des Dargestellten subsumieren wie es bei Statuen gängige Praxis ist. Die selektive Darstellung, die schon infolge der Zweidimensionalität des Bildes unvermeidlich ist, zwingt den Künstler in der Malerei stärker als in der Bildhauerei, seinen eigenen Standpunkt im Werk mit zum Thema zu machen.²⁰⁾ Dadurch ist aber die Bedeutung des Ganzen weniger direkt aus dem Werk selbst erschließbar. Ihre Entzifferung ist stärker auf aus äußeren Quellen geschöpfte Informationen angewiesen. Unter diesen Vorzeichen kann verständlicherweise auch der Ideenbezug, der natürlich den eigentlichen Inhalt der Malerei wie aller Künste ausmacht, nur allegorisch ausfallen. Wegen des größeren Anteils der Subjektivität an der allegorischen Darstellungsweise kann die Malerei die idealen Gehalte auch subjektiver, und d.h. zugleich tiefer eindringend behandeln als es in der an die sinnliche Oberfläche gebundenen symbolischen Bildhauerei möglich ist.

Unter den bildnerischen Mitteln wie Zeichnung, Farbe, Helligkeit, Komposition, Perspektive etc. ist besonders die Perspektive von Bedeutung, da sie gleichzeitig den Bildaufbau organisiert, die Position des Betrachters zum Bild festlegt und den Blickwinkel bestimmt, unter dem das Dargestellte erscheint.²¹⁾ In der Auswahl des Ausschnitts und der wichtigen Aspekte des Sujets kommen zugleich an der idealen Sphäre orientierte Wertschätzungen zum Ausdruck, die für die "Aussage" des Bildes entscheidend sind.²²⁾ Die Perspektive ist also ein "intellektuelles" Hilfsmittel der Malerei nicht nur in dem Sinne, daß sie ihre Entwicklung der Geometrie verdankt,

sondern auch in dem tieferen Sinne, daß sie die Bildidee des Malers zu transportieren erlaubt.²³⁾ Der Raum, den die Perspektive zu erzeugen gestattet, ist daher immer ein durch das Temperament des Künstlers gefiltertes, imaginäres Phänomen.²⁴⁾ Auf die Gestaltungsakte und die in ihrem Rücken wirksamen Werte und nicht in erster Linie auf das Sujet muß man also auch für ein angemessenes Verständnis der Perspektive zurückgehen.

Aus der Möglichkeit, im Bild imaginäre Räume aufzubauen, ergeben sich für den Maler aber auch Pflichten. Es ist nicht mehr nur eine fakultative, sondern eine obligatorische Erwartung, die einem Gemälde gegenüber angebracht ist, daß die Beziehungen der dargestellten Gegenstände zur Umgebung nicht dem Zufall überlassen bleiben, sondern vom Gestaltungswillen des Malers umfaßt werden. Der Bildgedanke kann deshalb auch nicht ein isoliertes Objekt zum Thema haben, sondern muß sich auf ganze Szenen erstrecken. Dabei kommt viel auf die Gruppierung und den Bildaufbau an, der in der Unterordnung unter den von der Perspektive vorgegebenen Blickpunkt wesentlich zur Harmonisierung von Gesamtsicht und Detailausführung beiträgt. In der Gestaltung der Einzelheiten hat die Konturierung der Gestalten durch die Zeichnung die Führung, da durch die Kontur die Einzelheiten überhaupt erst Bedeutung bekommen.²⁵⁾ Auch die mit dem Licht zusammenhängenden Probleme der Malerei - Helligkeit und Farbe - sollten in einer Weise gelöst werden, die die Beziehungen der einzelnen Teile des Bildes zueinander klar erkennen läßt. Durch Farbe und Helligkeit wird sowohl die Beschaffenheit der einzelnen Körper angedeutet als auch ihre Aktionen mit der Situation vermittelt, so daß die ganze Szene einen einheitlichen Sinn bekommt. Besonders Helldunkeleffekte sind zur Verdeutlichung der Bildtiefe und der Einordnung der Einzelfiguren in den Bildraum geeignet. Sie können daher wie alle anderen bildnerischen Mittel in den Dienst des Bildgedankens gestellt werden. Entsprechend läßt sich das richtige Verhältnis der bildnerischen Mittel zueinander in dem Prinzip zusammenfassen, daß alles der Einheit und der einheitsstiftenden Bildidee untergeordnet werden sollte.

Die Affinität der Malerei zur Allegorie läßt erwarten, daß die bevorzugten Inhalte bildlicher Darstellung auch allegorischer Stilisierung besonders entgegenkommen. Solche Inhalte finden sich aber vor allem in der christlichen Religion, die in ihrer mystischen Zuwendung zur idealen Sphäre immer den Weg über die Subjektivität geht und daher auf chiffrierende Andeutung des Inneren in der Außenwelt angewiesen ist.²⁶⁾ Das Scheitern einer historisierenden oder idealisierenden Antikennachahmung im französischen Klassizismus bestätigt im Kontrast, wie wichtig es ist, die Bedeutung dieses Zusammenhangs von Mystik und Allegorie in der Kunst der Moderne zu erkennen.²⁷⁾

Über dieses Beispiel hinaus liegt eine besondere Gefahr historischer Themen darin, daß zuviel Aufmerksamkeit auf Äußerlichkeiten verwandt wird, so daß die tiefere Bedeutung des Bildes zu wenig erkennbar wird. Es ist besser, dem Geist als dem Buchstaben eines historischen Themas gemäß zu verfahren und wichtiger, die Mentalität einer Epoche als bloß ihr Kostüm in der Darstellung zu erfassen.

Die Chance zu realistischer Wiedergabe des Details, die im allegorischen Charakter der Malerei enthalten ist, wird außer im Historienbild in Genres wie Porträt, Landschaft oder Stilleben benützt.²⁸⁾ Im Porträt kommt es nicht nur auf die Wiedergabe eines momentanen Eindrucks, sondern darauf an, den Charakter der jeweiligen Person durch den zufälligen Ausdruck der Physiognomie hindurch sichtbar zu machen.²⁹⁾ Auch im Landschaftsbild und im Stilleben mit ihrem Gegensatz zwischen makro- und mikroskopischer Blickeinstellung geht in die Darstellung ein über das Sujet hinausweisendes Bedeutungselement ein. Im Landschaftsbild ist das Sujet nicht mehr durch einen einfachen Begriff zu erfassen, so daß eine Stimmung oder ein Gefühl dafür substituiert werden muß, um der Darstellung ein Thema zu verschaffen.³⁰⁾ Im Stilleben ist das Sujet zwar begrifflich bestimmter als beim Landschaftsbild, es bedarf aber doch ebenfalls eines subjektiven Zusatzes, um interessant zu werden. Die dargestellten Artefakte oder Lebewesen müssen auf einen

äußeren Zweck bezogen werden, wenn sie unsere Aufmerksamkeit gewinnen sollen. So bestätigt sich, daß die Gattungen der Malerei, besonders aber Historienbild und Porträt, die die größte Affinität zu religiösen Inhalten aufweisen, allegorischer Bedeutungszusätze bedürfen, um ihren Zweck zu erreichen.

Sowohl bei der Periodisierung der Malerei als auch bei der Einteilung ihrer Seitenzweige hält Solger ein weniger strenges Verfahren für angebracht als er es im übrigen beachtet. Die Fülle der Einzelmotive erlaubt es in der Malerei nicht, Periodengrenzen nach dem Wechsel der Themen zu ziehen. Man kann stattdessen nur einzelne Künstler hervorheben, die bestimmte Aspekte der Malerei zu besonderer Vollendung gebracht haben. So ist z.B. wegen seiner Gestaltung von Themen mit universeller Bedeutung in erster Linie Michelangelo zu nennen; Correggio steht für die Vollendung der Lichtbehandlung und des Chiaroscuro; Raffael ist in der Komposition und dem Bildaufbau unübertroffen; Tizian schließlich kann als der vorzüglichste Kolorist gelten.³¹⁾ Man kann zwar auch in dieser Aufzählung der verschiedenen malerischen Tugenden noch Akzente setzen, indem man z.B. eine Annäherung Raffaels an die symbolische Darstellung konstatiert, aber der Haupteindruck bleibt doch der einer eher lockeren Anordnung. Bei den Seitenzweigen der Malerei, als die Solger die verschiedenen Arten der Graphik einordnet, bestehen ähnliche Verhältnisse. Zeichnung, Holzschnitt, Kupferstich etc. haben jeweils verschiedene Aufgaben wie die Skizzierung des äußeren Eindrucks bei der Zeichnung, die Realisierung des Bildgedankens in schematischer Form beim Holzschnitt und das Kopieren von Gemälden beim Kupferstich.³²⁾ Zur weiteren Gliederung läßt sich aber nicht viel mehr sagen, als daß der Holzschnitt die wichtigste dieser Nebenformen der Malerei ist und daß die anderen Formen nur schwer einer Systematisierung zugänglich sind.

(c) Architektur

Musik und Architektur bilden eine in sich geschlossene eigene Gruppe der realen Künste, weil sie nicht einmal den nicht-sprachlichen Gegenstandsbezug besitzen, auf den sich ein Verständnis der bildenden Künste immerhin noch stützen kann.³³⁾

Mit dem Fehlen eines eindeutigen Gegenstandsbezugs löst sich auch die Synthese zwischen Stoff und Form sowie Sujet und Werkaussage auf, durch die die bildenden Künste ihre Zeichenfunktion in bezug auf die Inhalte der realen und idealen Welt überhaupt erst wahrnehmen konnten. In der Musik wird dann das von aller materiellen Beimischung isolierte rein gedankliche Element künstlerischer Tätigkeit zum Ausdruck idealer Gehalte fähig gemacht. In der Architektur dagegen wird der Stoff in seiner sinnlichsten, materiellen Form zu Strukturen verarbeitet, die sich ebenfalls auf Ideale beziehen lassen. Um diesen Zweck zu erreichen, bedient sich die Architektur des Raumgefühls wie andererseits die Musik des Zeitgefühls. Durch das Raumgefühl werden die dem rohen Stoff in der Architektur auferlegten Strukturen auf im physischen Raum selbst herrschende Gesetzmäßigkeiten bezogen und damit einer Unterordnung unter ideale Zwecke zugänglich. Das Hauptinteresse der Architektur liegt also nicht in dem Stoff, den sie benutzt, sondern in den Proportionen der Konstruktion, zu der der Stoff verarbeitet wird. Die Betrachtung der Strukturen, die im vollendeten Bauwerk realisiert sind, dehnt das Raumgefühl über die engen Grenzen hinaus aus, denen es normalerweise durch seine Bindung an den Körper des Betrachters unterworfen ist.³⁴⁾ In der Musik führt die Ausbildung des Zeitgefühls genau gegenläufig zur Architektur zu einer Versenkung in das eigene Innere. Die "tönnend bewegten Formen"³⁵⁾ werden für den Hörer zum Auslöser einer Gedankenbewegung, in der schließlich der sinnliche Laut fast überflüssig wird.

Das Element, welches das erlebende Subjekt am Bauwerk in seinem Raumgefühl anspricht, ist nicht das Material, sondern dessen Verarbeitung zu durchsichtig strukturieren Konstruktionen. Über die Proportionen, die im Bauwerk realisiert sind, wird dem Betrachter auch der Bauzweck klar, der, solange es sich um Architektur als Kunst handelt, nur ein idealer, kein rein materieller sein kann.³⁶⁾ Verkörpert ein Gebäude einen solchen idealen Zweck, gewinnt es über seinen sonstigen Nutzen hinaus eine selbständige Bedeutung als Denkmal, das zur Besinnung auf übergreifende Zusammenhänge anregt.³⁷⁾ Die wichtigsten Zusammenhänge, auf die solche architektonischen Monumente hinweisen können, sind fundamentale Strukturen des Raumes, die zu ihrer eigenen Konstruktion in Analogie stehen.³⁸⁾ Für die Architektur als Kunst ist es daher auch weniger wichtig, daß es ihr gelingt, die äußere Form einer nützlichen Funktion unterzuordnen als daß es ihr gelingt, einer räumlichen Vision im verkleinerten Maßstab zum Ausdruck zu verhelfen. Die ideale Zweckbestimmung der Architektur, durch die sie überhaupt erst Anspruch darauf erheben kann, als Kunst betrachtet zu werden, zeigte sich historisch daran, daß das Hauptthema ihrer Geschichte nicht der Profan-, sondern der Sakralbau war.³⁹⁾ Im Tempel- und Kirchenbau wurde ohne Bezug auf irdische Bedürfnisse in der Errichtung künstlicher Mikrokosmen die Ordnung des Universums und seines Urgrundes zur Bewunderung und andächtigen Betrachtung gegenwärtig gesetzt. Profanarchitektur als Kunst war nur dann möglich, wenn ihre Zwecke einen mehr als utilitaristischen Charakter hatten, wie es bei öffentlichen Bauten, z.B. Palästen und Theatern, der Fall war.

Wenn man die zentrale Rolle der Religion in der Architektur bedenkt, wird verständlich, warum in der Baukunst der Gegensatz der beiden großen Kulturepochen sich so besonders scharf ausgeprägt hat. Allerdings ist die, passend zur mythischen Religion symbolisch verfahrenende antike Baukunst nicht etwa dadurch von der neueren Baukunst unterschieden, daß sie mehr an praktischen Aufgaben interessiert wäre. Der falsche Eindruck einer utilitaristischen Einstellung der antiken Architektur konnte nur deshalb aufkommen, weil Form und Funktion in ihr

enger verbunden waren als es in der Moderne der Fall ist. Der antike Tempel besaß eine im wörtlichen Sinne denkmalartige Gestalt, da er im Unterschied zu einer modernen Kirche schon von seiner Bauweise her beinahe plastische, statuarische Qualitäten besaß.⁴⁰⁾ Schon die Tatsache, daß griechische Tempel an allen vier Seiten gleich vollkommen ausgestaltet und von allen Seiten zugänglich waren, erinnert an die Verhältnisse bei der Freiplastik und wenn man hinzunimmt, daß die Proportionen in Tempelbauten eine Beziehung auf die Verhältnisse im menschlichen Körper besaßen, wird die Ähnlichkeit zur Skulptur noch deutlicher.⁴¹⁾ Neben den in dieser plastischen Grundgestalt integrierten Elementen gab es in antiken Sakralbauten aber auch Teile, die sich in einer sonst eher bei allegorischen Kunstwerken üblichen Weise selbstständigen konnten. In der sogenannten Säulenordnung wurden die Säulen aus ihrem ursprünglichen Platz im Ganzen des Tempels herausgelöst und nach der Isolation zu neuen Kombinationen zusammengefügt.⁴²⁾ In den einzelnen Säulen wiederholte sich aber das plastische Grundprinzip des antiken Tempels aufs neue. Der einfachste, aber in seiner Schlichtheit zugleich würdevollste Säulentyp ist die dorische Säule. Die dorische Säule läßt Gliederung, Proportion und Rhythmus deutlich erkennen und lenkt nicht durch Zierrat oder sonstige Zusätze von ihrer eigentlichen Funktion ab. Der Weg vom Entwurf zur Ausführung ist bei ihr am kürzesten, so daß sich die klaren Konturen ihrer Konstruktion sozusagen auf das Gebäude übertragen, dessen Teil sie ist. Den Gegentyp zur dorischen Säule bildet die jonische Säule. Die jonische Säule ist zierlicher, anmutiger und in den Einzelheiten feiner ausgeführt. Durch die verschiedenartigen Rundungen erinnert sie mehr an organische als an anorganische Strukturen. Bei der besonderen Auffälligkeit des Schwungs der Entasis, die über das Gelingen der ganzen Säule entscheidet, wundert es nicht, daß die Antike die jonische Säule bisweilen gegen Koren als Trägerinnen austauschen konnte. Die korinthische Säule entsteht aus einer Verbindung der Eigenschaften der jonischen und der dorischen Säule. Der Säulenschaft ist einerseits schlank wie bei der

jonischen Säule, andererseits aber gerade wie bei der dorischen Säule. Der Schmuck des Kapitells unterscheidet sich von dem der dorischen Säule durch seine Üppigkeit und von dem der jonischen Säule durch seinen vegetativen Charakter. Die Gestaltung des Kapitells und die Anordnung der Säulen zu perspektivischen Reihen in Bauwerken, bei denen korinthische Säulen dominieren, bereitet schon Tendenzen der neueren Kunst vor.

In der neueren Architektur, in der Solger hauptsächlich die "altdeutsche", heute als "romanisch" oder "gotisch" bekannte Baukunst wichtig ist, herrscht eine der antiken "Plastik" ganz entgegengesetzt Baugesinnung.⁴³⁾ Die Einzelteile werden nicht wie in einem Organismus dem Ganzen unter Bewahrung einer relativen Autonomie eingefügt, sondern alle Teile werden im Dienst einer Grundidee, teilweise unter Verlust ihrer ursprünglichen Gestalt, zu einem neuen Ganzen umgeschmolzen.⁴⁴⁾ Wegen der Hierarchisierung auf einen Strebepunkt hin können die Teile ganz unterschiedlich ausgeformt werden und müssen nicht alle durch eine rein äußerliche Ähnlichkeit zur Einheitlichkeit des Gesamtwerks beitragen. Ist die Funktion des Teils für das Ganze einmal fixiert, kann es allerdings zu einem Luxurieren in Umgestaltung und Ausschmückung des Details kommen. So veränderte schon die Ersetzung des Architravs durch den Rundbogen das einfache Verhältnis zwischen Stütze und Last, Trägern und Verbindungen, das den antiken Tempel prägte. Andere Veränderungen hatten eine ähnliche Tendenz, jedoch führten alle Autonomiebestrebungen bei den Einzelteilen in den gelungenen Beispielen "altdeutscher" Kunst nie zu einer Zerstörung des Gesamtzusammenhangs. Die hierarchische Struktur der Konstruktionen förderte eine Vorliebe für perspektivische Anordnungen der Teile in der Horizontalen und zu dem Zulaufen auf Spitzen und Türmen in der Vertikalen. In dieser "Raumperspektive" wurden in der Architektur gewissermaßen Strukturen vorweggenommen, die in der Malerei erst sehr viel später angewandt wurden.⁴⁵⁾ Durch die perspektivische Konstruktion ist es auch bedingt, daß "altdeutsche" Bauten

eine eindeutige Ausrichtung und eine entsprechende Fassadenbildung aufweisen.⁴⁶⁾ Im Innenraum, der für die Zwecke mystischer Religionen weit wichtiger ist als für die mythische Religion, herrschen dieselben Verhältnisse wie im äußeren Aufbau. Das Kirchenschiff läuft auf "Chor" oder "Apsis" zu und ist so gegliedert und geschmückt, daß alle Aufmerksamkeit auf das eigentliche Heiligtum gelenkt wird, das im Chor seinen Platz hat.⁴⁷⁾

Das Bedürfnis nach Ausschmückung der Innenräume hat in der Moderne Bildhauerei und Malerei zu Dienerinnen der Architektur werden lassen. Die Schmuckfunktion besonders der Skulpturen verhinderte zwar, daß sie zu gleicher Vollkommenheit gelangten wie in der Antike, aber sie ermöglichte es andererseits doch erst, daß die Skulptur auch unter modernen Bedingungen wieder Bedeutung gewann. Die Malerei, die in den "altdeutschen" Kirchen besonders im Chor unentbehrlich ist, hat eine ähnliche Funktion wie das Bühnenbild im Theater: sie schafft eine würdige Kulisse und vervollständigt mit ihren eigenen Mitteln, was die Architektur allein nicht zu erreichen vermag.⁴⁸⁾ Sowohl für die Malerei als auch für die Skulptur hat die Architektur also in neuerer Zeit teilweise eine Art Mutterrolle übernommen. Der Verfall der Architektur, den Solger in jüngster Zeit konstatiert, macht daher ihre Wiederherstellung zu einer für alle Künste wichtigen Aufgabe.⁴⁹⁾

(d) Musik

Verglichen mit den Gründen, die für die Einordnung von Malerei, Skulptur und Architektur sprechen, könnte die Platzierung der Musik im System der realen Künste auf den ersten Blick als etwas exzentrisch erscheinen. Es scheint schwer vereinbar, die Musik einerseits mit der stoffgebundenen Architektur zusammenzustellen und ihr andererseits die Aufgabe zuzuschreiben, der innerlichen Bewegung der Gedanken zu äußerer Darstellung zu verhelfen. Man muß aber bedenken, daß die Architektur, wie gezeigt worden ist, für Solger nicht so sehr wegen des Materials, das sie verwendet, sondern wegen ihrer Raumkonstruktionen ästhetisch interessant ist und daß für die realen Künste insgesamt nicht das sinnliche Material, sondern ihre nicht-sprachliche Darstellungsweise konstitutiv ist. Wenn man außerdem berücksichtigt, daß der Inhalt musikalischer Kunstwerke in ganz anderer Weise an den sinnlichen Laut gebunden bleibt als es bei sprachlichen Kunstwerken der Fall ist, daß also der Ton viel eher die Musik macht als etwa der Buchstabe die Sprache, werden die Gründe für Solgers Einordnung der Musik vielleicht etwas plausibler.⁵⁰⁾

Die Bindung der Musik an Klänge und Geräusche ist für die weitere Analyse zwar ein Ausgangsdatum, aber zugleich ein Problem. Geht man vom faktisch gegebenen Klangmaterial aus, so geht es darum, verständlich zu machen, wie dies Material in einer Weise organisiert werden kann, die es zum Träger spezifisch musikalischer Inhalte qualifiziert.⁵¹⁾ Das Hauptmittel, durch welches das Klangmaterial auf einer ersten Ebene geordnet wird, besteht in der Anwendung der verschiedenen Zeitmaße. Weil die Zeit dabei nicht nur als das "Maß der Bewegung" akustischer Phänomene in der Außenwelt, sondern auch als Ordnungsschema für die Abfolge der Empfindungen in der Innenwelt dient, liegt hier zugleich ein Verbindungspunkt zwischen der physischen und psychischen Dimension der Klänge.⁵²⁾ Die Umsetzung von Schwingungen fester Körper in Klänge und die Kundgabe von Empfindungen

gen durch Laute im organischen Bereich sind weitere Vorstufen der komplizierten Verbindungen, die Psychisches und Physisches dann in der Musik eingehen. Die verschiedenen Modifikationen der Zeitmessung in der Musik - Metrum, Takt, Rhythmus, Tempo - ordnen die Klänge sozusagen auf einer quantitativen Achse. Würden die Klänge kontinuierlich ineinander übergehen, würde die Möglichkeit, durch Segmentierung Differenzierung und durch Differenzierung Vielfalt zu erzeugen, entscheidend eingeschränkt und damit auch die Möglichkeit, der Vielfalt der Empfindungen musikalisch gerecht zu werden.⁵³⁾

Die Ordnung des Klangmaterials auf der quantitativen Achse ist allein unzureichend. Man benötigt eine weitere, diesmal qualitative Achse, um die Klänge auch in der Vertikalen, d.h. in ihrem Nebeneinander, anordnen zu können. Zunächst ist es dazu nötig, die verschiedenen Formen akustischer Phänomene - Geräusche, Klänge, Töne - nach ihrem steigenden Ordnungsgrad zu sortieren und nur die Klänge mit relativer Stabilität, die sogenannten "Töne", zur Grundlage des Systems zu machen. Die Töne bilden dann die elementaren Einheiten, aus denen sich ein System konstruieren läßt, innerhalb dessen man das Klangmaterial qualitativ bestimmen kann. Durch Einführung von Standardabständen zwischen den Tönen lassen sich dann die Relationen der einzelnen Töne festlegen und aus diesen Relationen Modalität oder Tonalität entwickeln, mit deren Hilfe Konsonanz und Dissonanz der Intervalle unterscheidbar wird.⁵⁴⁾

Mit den Kontrasten, die sich innerhalb der Tonalität zwischen den Tongeschlechtern und den Tonartencharakteren für das Empfinden auftun, befindet man sich aber bereits bei den subjektiven Korrelaten der Klangfiguren, die also auf dem Weg des systematischen Aufbaus ganz zwanglos erreicht werden können. Mehr noch als bei den räumlichen Strukturen der Architektur erlebt der Geist die zeitgebundenen Strukturen der Musik als Resonanz und ordnende Stütze der eigenen inneren Dynamik.⁵⁵⁾ Wegen der Komplementarität von Architektur und Musik ist auch der Erlebnismodus in beiden Künsten komplementär: in der Architektur erlebt das Subjekt räumliche Strukturen als Projektionen innerer Vorstellungsmuster, während in der Musik die

Klangfiguren auf dem Wege der Introjektion zu inneren Gedankenbewegungen transformiert werden. Der Bewegungscharakter der musikalischen Formen erlaubt dabei nicht die Wiedergabe isolierter Gemütszustände, sondern stets nur die Wiedergabe komplexer Vorgänge, die ihrerseits weiterer Formung bedürfen.⁵⁶⁾

Wenn bestimmte synchrone Tonverbindungen als "harmonisch" ausgezeichnet sind, ist es möglich, auch unter ihren diachronen Verknüpfungen eine Auswahl zu treffen.⁵⁷⁾ Die Kadenzen und Modulationen, die bei dieser Selektion übrigbleiben, sind dann die Basis der Melodieerfindung und -verarbeitung, durch die die Musik erst ihre eigentliche Qualität als Sprache der freien Gedankenbewegung erhält. Für die Melodie ist neben der Harmonie natürlich ebenso der Rhythmus Voraussetzung. Der Rhythmus ist zwar grundsätzlich der Melodie untergeordnet, er kann aber doch mehr oder weniger stark den Eindruck eines Musikstücks bestimmen. In der Dominanz des Rhythmus liegt ein Hauptcharakteristikum der antiken Musik gegenüber der harmonischen Musik der Moderne. Die rhythmische Bindung hängt mit der sprachlichen Bindung der antiken Musik zusammen.⁵⁸⁾ Für die Moderne ist, besonders durch die Entwicklung der Instrumentalmusik, eine Loslösung der Musik von der Sprache bezeichnend, die durch eine spätere Synthese des Getrennten ganz neue Möglichkeiten für die Dichtung wie für die Musik eröffnet.⁵⁹⁾ Die nach den strukturellen Fragen nach Harmonie, Melodie und Rhythmus noch verbleibenden Fragen der Klangfarbe und Instrumentierung oder Fragen der Aufführungspraxis, wie Tempo, Dynamik, Phrasierung und Artikulation sind eher von sekundärer Bedeutung und werden deshalb vom Komponisten oft dem Interpreten überlassen.

Erst alle Elemente der Musik zusammengenommen schaffen die Bedingungen für Werke, in denen der Geist seine formbildenden Potenzen vollentfalten kann. Wie in jeder anderen Kunstform muß aber auch in der Musik vor allem ein Bezug zur idealen Sphäre hergestellt werden. Die Tatsache, daß die Religion von ausschlaggebender Bedeutung für die Entwicklung der Musik war, hat es, ähnlich wie in der Architektur, erleichtert, daß ideal

Gehalte den ihnen angemessenen Platz in der Musik gefunden haben.⁶⁰⁾ Infolge der Abhängigkeit der Musik von der Ausbildung einer differenzierten Innerlichkeit kulminiert die Musikgeschichte unter der Vorherrschaft des Prinzips der Subjektivität in der Moderne.⁶¹⁾ Durch die mystische Haltung der modernen Religion wird der Geist zur idealen Sphäre hingezogen und entgeht der Versuchung, einfach am Einzelnen haften zu bleiben, statt nach der höheren Harmonie der idealen Sphäre zu streben.

4. Verhältnis der Künste

Blickt man auf die "Besondere Kunstlehre" zurück, so wird vor allem der Gegensatz zwischen Literatur und Einzelkünsten noch eindrucksvoller als er es schon von seiner theoretischen Begründung im Unterschied zwischen idealer und realer Kunst her war. Die Literatur und die Einzelkünste bilden je eine eigene Welt für sich. Sowohl in den künstlerischen Aktivitäten, die sie binden, als auch in den Produkten, die sie hervorbringen, haben sie ungefähr den gleichen Umfang.⁶²⁾ Die Grenze zwischen den beiden Welten ist zwar epochenindifferent, aber es gibt doch Unterschiede, was die praktischen Ansätze zur Überbrückung der Grenze in den beiden großen Kulturepochen angeht. In Übereinstimmung mit der größeren formalen Geschlossenheit in allen ihren Einzelformen hat die antike Kunst auch eine besondere Gattung vorgesehen, in der alle Künste sich vereinigen lassen.⁶³⁾ Dieser Vereinigungspunkt war das Drama. Alle Gattungen der Literatur waren, wie die Literaturtheorie gezeigt hat, aspekthaft in dieser Gattung mitenthalten, und von den realen Künsten dienten Architektur, Malerei und Skulptur der Ausschmückung und die Musik der Aufführung des Dramas. Allerdings wurde das antike Drama zur Integration der Künste erst in einem langen Prozeß fähig, in dem es sich mehr und mehr von der kulturellen Bindung seiner Anfänge emanzipierte. Am Ende war das Drama schließlich der freie Austragungsort der verschiedenen Formen antiker Lebensanschauungen und der ihnen entsprechenden Ausdrucksmittel.

In der Moderne steht dem Musiktheater das Sprechtheater gegenüber. Schon wegen der Ausbildung einer zweiten, ganz neuen dramatischen Kunstform, kann die antike Synthese auf dem Boden des modernen Dramas nicht wiederholt werden, auch wenn die Oper paradoxerweise gerade das antike Theater erneuern wollte.⁶⁴⁾ Im modernen literarischen Drama werden die rationalen

Kräfte des Subjekts angesprochen, im Musikdrama werden komplementär dazu die affektiven Kräfte freigesetzt. Zwar ist die musikalische Form des Dramas noch nicht so weit entwickelt wie ihr literarisches Gegenstück, aber wenn man in der von Gluck gewiesenen Richtung weiter fortschritte, ließe sich nach Solgers Meinung durchaus ein Zustand vorstellen, in dem der ganze Reichtum der modernen Subjektivität sich auch im modernen Drama widerspiegeln ließe.⁶⁵⁾

Das Fehlen einer zur Integration aller Künste fähigen eigenen Gattung in der Moderne wird in der Literatur und den Einzelkünsten in verschiedener Weise kompensiert. In der modernen Literatur weisen alle Gattungen einen starken Mischcharakter auf und bieten dadurch die Voraussetzungen dafür, ideale Gehalte tiefer zu durchdringen als es innerhalb der Grenzen der antiken Gattungen möglich war. Die äußeren Bedingungen werden aber erst durch die Entfaltung der modernen Subjektivität in ihrer Verbindung mit der modernen religiösen Mystik vervollständigt und real wirksam. An die Stelle der größeren formalen Perfektion der antiken Werke tritt dann größere Ausdruckstiefe und größere Universalität der Themen. Damit ist der Mangel an Integration der Künste zwar nicht beseitigt, es ist aber, zumindest für die Literatur, ein Ausgleich geschaffen, der den Mangel verschmerzen läßt.

Für die Einzelkünste gibt es ebensowenig die Möglichkeit einer Rückkehr zu den antiken Zuständen wie für die Literatur. Weil die realen Künste aber nicht die Autarkie der Literatur besitzen, die aus deren Kompetenz erwächst, ihre eigenen Themen zu formulieren, müssen sie sich stärker unter den Schutz einer anderen sinnstiftenden Macht - und d.h. vor allem der Religion - begeben und religiöse Inhalte künstlerisch auszudrücken suchen. Im Dienst der modernen Religion haben im Unterschied zur Antike aber vor allem Architektur und Musik zentrale Aufgaben. Die bildenden Künste haben für die Verkündigung der bildlosen Botschaften mystischer Religionen nur unterstützende Funktion. Sie werden deshalb als Teil der Architektur behandelt und damit mit den anderen realen Künsten wenigstens zu einer relativen Einheit zurückgeführt.⁶⁶⁾

C Schluß

I Zusammenfassung

1. Ausgangspunkt

Bei der Interpretation kam es bisher hauptsächlich darauf an, die Argumentation der Solgerschen "Vorlesungen" möglichst detailliert und nuanciert herauszuarbeiten, um so eine festere Basis für die Rekonstruktion der ästhetischen Position Solgers als ganzer zu gewinnen. Die Exposition und Explikation der "Vorlesungen" ist allerdings mit der Einzelinterpretation noch nicht abgeschlossen. Gerade wegen der Konzentration auf das Detail konnte der Gesamtzusammenhang nicht immer die Aufmerksamkeit finden, die er verdient. Die Interpretation soll deshalb mit einer Darstellung der "Grundkonstruktion" der "Vorlesungen" abgeschlossen werden, die durch Reflexion auf zentrale Begriffe und Schwerpunkte von Solgers Ansatz zugleich als Resümee dienen mag. Nach der Zusammenfassung sollen dann einige Hinweise zur Erschließung der gesamten Solgerschen Ästhetik und zu ihrer philosophiegeschichtlichen Einordnung gegeben werden, die einen Ausblick auf weitere Ansätze der Forschung ermöglichen.

Die Zusammenfassung wird in drei Schritten die "Konstruktion" der "Vorlesungen" durchsichtig zu machen suchen. Zunächst werden noch einmal die mit dem Begriff der "idealen Sphäre" zusammenhängenden Probleme diskutiert und damit die Frage nach dem Grundmodell wieder aufgenommen, die bereits in der Einleitung kurz erörtert worden war. Auf die Darstellung des gedanklichen Ausgangspunkts folgt eine Analyse der verschiedenen Schichten des systematischen Aufbaus, der Schwerpunkte und Kernbegriffe der "Vorlesungen". In einem letzten Teil wird dann das für die "Vorlesungen" zentrale geschichtsphilosophische Schema von Antike und Moderne in seinem Zusammenhang mit der Gesamtkonstruktion besprochen

werden. Dabei wird einerseits das in jeder Geschichtsphilosophie auftretende Spannungsverhältnis zwischen System und Geschichte in seinen Konsequenzen für Solgers Ästhetik darzustellen sein; andererseits soll zu klären versucht werden, wie sich die Historisierung der Ästhetik¹⁾ auf die hermeneutisch-exegetische Orientierung am Einzelkunstwerk auswirkt, die die verschiedenen Ansätze der Philosophie des Deutschen Idealismus so stark von früheren Formen der Ästhetik unterscheidet.²⁾

Wenn die bisherige Interpretation auch nur ein annähernd zutreffendes Bild des philosophischen Gehalts der "Vorlesungen" gegeben hat, kann wohl kein Zweifel daran bestehen, daß die in der Einleitung aufgestellte Hypothese von der grundlegenden Bedeutung der Solgerschen "Ideenlehre" sich im ganzen durchaus bestätigt hat. Die Forderung, daß die Kunst einen Bezug zur idealen Sphäre herstellen müsse oder daß Kunstwerke ideale Gehalte symbolisieren sollten, stellt so sehr das zentrale Leitmotiv der "Vorlesungen" dar, daß die Klassifizierung der Solgerschen Kunsttheorie als "idealistisch" nur noch eine simple Tatsachenfeststellung bedeutet. Damit ist allerdings nicht viel gewonnen. Man hat nur eine Kennzeichnung gefunden, die angesichts der fundamentalen Wichtigkeit und der vieldeutigen Verwendung des Ideenbegriffs in der Geschichte der Philosophie im allgemeinen und der Geschichte der Ästhetik im besonderen dringend der Präzisierung bedarf.³⁾ Wenn man nach einer ausführlichen Präzisierung sucht, die dem Gewicht des Ideenbegriffs für den systematischen Aufbau der "Vorlesungen" entspricht, wird man allerdings zunächst enttäuscht. Im Zusammenhang der "Ableitung" des Begriffs der Schönheit und bei der Erörterung der ästhetischen Grundbegriffe, wo man am ehesten grundsätzliche Erklärungen vermuten sollte, hält sich Solger mit der Begründung zurück, daß man an den common sense anschließen müsse und nicht ein ganzes philosophisches System vorwegschicken könne, bevor man mit der Ästhetik anfange. Solger scheint damit von der Annahme auszugehen, daß die Bedeutung des Wortes "Idee" auf Grund

der Tradition innerhalb des durchschnittlichen Vorverständnisses soweit klar ist, daß man sich umständlichere Erläuterungen ersparen kann.⁴⁾ Diese Begründung kann aber nicht den Dispens von aller weiteren Verpflichtung zur begrifflichen Disziplin verschaffen. Vielmehr darf erwartet werden, daß ein so zentraler Grundbegriff sich, wenn er schon nicht explizit eingeführt wird, aus den verschiedenen Kontexten erklären läßt, in denen er verwendet wird.

Wenn man die Hauptverwendungsweisen des Ausdrucks "Idee" in verschiedenen Kontexten einmal zusammenstellt, zeigt sich jedoch, daß sich mehrere Bedeutungen unterscheiden lassen und keineswegs nur ein einziger Sinn terminologisch strikt durchgehalten wird. Unter Übergehen aller weiteren Differenzierungen im Detail kann man zwei Hauptbedeutungen unterscheiden. In der einen Bedeutung, die man vielleicht die formale nennen darf, hat die Rede von "Idee" oder "idealer Sphäre" eine starke Ähnlichkeit mit der umfassenden und relativ formalen Verwendung des Ausdrucks "Wert", wie sie im Gefolge von F. Brentano, M. Scheler und N. Hartmann üblich wurde.⁵⁾ In der anderen, der inhaltlichen Bedeutung, läßt sich der Ausdruck "Idee" als Verweis auf einen schwer faßbaren, unbekannten Bereich jenseits der physischen Realität bestimmen, in dem die Konflikte der Alltagsrealität überwunden sind. Als "inhaltlich" läßt sich diese Bedeutung des Ausdrucks "Idee" deshalb bezeichnen, weil einmal eine bestimmte Existenzbehauptung darin impliziert ist, außerdem eine Festlegung auf eine bestimmte Zielvorstellung damit verbunden ist, die sich aus dem Wertbegriff allein nicht gewinnen läßt und weil schließlich für Solger selbst diese Bedeutung die eigentlich wichtige ist, die sozusagen sein philosophisches Glaubensbekenntnis ausmacht. Die beiden Bedeutungen sind trotz ihrer Verschiedenheit aber nicht ohne inneren Zusammenhang. Die inhaltliche Bedeutung ist der grundlegendere, die formale Bedeutung ist der für den systematischen Aufbau wichtigere Sinn. Die Behandlung der formalen Verwendung des Ideenbegriffs kann deshalb bis zur expliziten Erörterung des systematischen Aufbaus aufgeschoben werden, während die grundsätzlicheren inhaltlichen Fragen sofort geklärt werden sollten.

Wenn die Annahme eines eigenen Bereichs idealer Entitäten im Unterschied zu einem Bereich realer Entitäten nicht im Sinne einer These über den ontologischen Status von so besonderen Gegenständen, wie es z.B. die Zahlen sind, verstanden wird, sondern zum Verweis auf unbekannte Möglichkeiten dient, kann man sich nicht ohne weiteres auf die platonische Tradition berufen, wie das Solger tun zu können meint.⁶⁾ Im Gegensatz zur Betonung der intuitiven Klarheit des Intelligiblen in dieser Tradition hat die Verwendung des Ausdrucks "Idee" bei Solger eher eine etwas mysteriöse Aura, ja man könnte vielleicht sogar sagen, daß es sich bei Solgers Ideenbegriff um eine Art Synonym für das Unbekannte handelt. Die Feststellung, daß die Kunst einen Bezug zur idealen Sphäre ermögliche, bedeutet unter dieser Voraussetzung, daß die Kunst immer einen Kontakt mit unbekannten Möglichkeiten der Realität zustande bringe. Eine solche Forderung klingt wegen ihres negativen Charakters sehr unbestimmt, sie bedeutet aber gegenüber der Festlegung von Gegenstandskatalogen ästhetischer Themen wohl eher einen Fortschritt.⁷⁾ Wie besonders die Wirkung ähnlicher Formeln in der neueren Kunstdiskussion gezeigt hat, ist eine gewisse Unbestimmtheit vielleicht sogar unvermeidlich, um falsche und schädliche Restriktionen zu verhindern.⁸⁾ Mit der Formel "Kunst als Zugang zum Unbekannten" ist auf jeden Fall einerseits eine ideologisierende Fixierung der Kunst vermieden und andererseits ein anregender, wenn auch sehr unbestimmter Ausgangspunkt für die systematische Arbeit gefunden.

Es wäre aber wohl zu wenig, ein wie hoch auch immer bewertetes Unbekanntes als Basis eines ganzen Systems auszugeben, wenn nicht noch eine weniger negative Bestimmung ergänzend hinzuträte. Dieser positive Teil des Ideenbegriffs liegt für Solger in dem Gedanken einer Aufhebung der Konflikte, die sonst die Realität beherrschen. Die Einbindung der Konflikte in einen integrierenden Rahmen, der andererseits ihr Entstehen in der Realität erst denkbar macht, behält zwar das negative Vorzeichen des Unbekannten, erlaubt aber doch eher eine systematische

Entwicklung als die via negationis über das Unbekannte selbst. Eine Schwierigkeit, die dem Verständnis des Gedankens einer Integration der Gegensätze innerhalb der idealen Sphäre entgegensteht, ist allerdings der fundamentale Charakter der Gegensatzpaare, die Solger besonders in den einleitenden Partien über das Schöne aufzuheben sucht. Daß Gegensätze wie Subjekt und Objekt, Leib und Seele, Freiheit und Determinismus usw. wirklich vereinigt werden könnten, ist schwer vorstellbar. Die Aufhebung, die Solger tatsächlich leistet, ist deshalb auch eher so etwas wie eine funktionale Relativierung innerhalb eines größeren Zusammenhangs als eine echte Neutralisierung der Oppositionen, indem den Gegensätzen eine bestimmte Systemstelle zugewiesen wird, der Gesamtzusammenhang aber als idealer nicht selbst fixierbar ist, wird eine Konstruktion der Ästhetik möglich, die ohne große inhaltliche Festlegungen dennoch eine eigentümliche Anordnung der ästhetischen Hauptphänomene erlaubt. In dieser funktionalen Konstruktion eines Systems ästhetischer Begriffe liegt der Hauptunterschied zu Bestrebungen zur Vervollkommenung der Kunstkritik einerseits⁹⁾ und zur Suche nach Rechtfertigungsstrategien für ästhetische Urteile andererseits,¹⁰⁾ die vor dem Aufkommen der idealistischen Ansätze der Ästhetik das Feld beherrschen. Die Betrachtung der Folgen eines solchen Ansatzes leitet aber schon zur Frage nach der Systematik über.

2. Systematik

Mit der näheren Bestimmung der inhaltlichen Komponente des Ideenbegriffs sind immer stärker die Beziehungen zu der formalen Seite des Begriffs sichtbar geworden. Die funktionale Einbindung aller Begriffe in einen auf Totalintegration angelegten Systemrahmen erlaubt in der Durchführung eine Auffassung des Ideenbegriffs, die starke Ähnlichkeiten mit dem neueren Begriff des Wertes aufweist. In den verschiedenen Zusammenhängen, in denen der Ausdruck "Idee" in den "Vorlesungen" vorkommt, ist vielfach sein inhaltlicher Sinn völlig verblaßt und eine Verwendungsweise an seine Stelle getreten, bei der ein Austausch gegen den Begriff des Wertes keinen nennenswerten Unterschied ergibt. Die wesentlichen Eigenschaften des Wertbegriffs, die diesen Austausch ermöglichen, sind die Möglichkeit zu relativ beliebiger inhaltlicher Ausfüllung, die Möglichkeit zur Kombination mit unterschiedlichen anderen Begriffen und die Möglichkeit, mit diesem Begriff zu einer Funktionsanalyse verschiedener Handlungszusammenhänge beizutragen.¹¹⁾ Im Falle der Ästhetik koinzidiert die Funktionsanalyse mit einer "hermeneutischen" Orientierung, für die bestimmte Kunstwerke das Material sind, das es philosophisch in irgendeiner Weise zu erschließen gilt.^{11a)} Von der "hermeneutischen Basis" her gesehen stellt der allgemeine Teil der Kunstlehre und die Theorie des Schönen bei Solger eine Art "Überbau" dar, dem in bezug auf die Interpretation der Einzelwerke eine Legitimationsfunktion zukommt. Um diese Zusammenhänge näher zu beleuchten, ist eine Analyse der verschiedenen Schichten des systematischen Aufbaus das geeignete Mittel.

Weil der Aufbau der "Vorlesungen" bereits in der Einleitung ausführlich aus dem Grundansatz Solgers hergeleitet worden ist und auch bei der Einzelinterpretation der "Vorlesungen" mehrfach auf die Beziehung zum Gesamtaufbau eingegangen worden ist, kann die Bedeutung des Wertbegriffs für die Konstruktion der "Vorlesungen" ohne weitere Präliminarien behandelt

werden. Gliedert man die "Vorlesungen" nach den drei Hauptabschnitten der Theorie des Schönen, der allgemeinen Kunstlehre und der besonderen Kunstlehre, so ist in jedem Abschnitt die Beziehung zum Wertbegriff leicht zu sehen. In den beiden Teilen der Einleitung geht es zunächst um die Stellung ästhetischer Werte im Rahmen eines umfassenderen Wertsystems und danach um die verschiedenen Arten ästhetischer Werte. In der "Allgemeinen Kunstlehre" werden dann einerseits auf die Inhalte bezogene Wertprädikate, andererseits auf die künstlerischen Leistungen bezogene Werte abgehandelt. In der "Besonderen Kunstlehre" schließlich sind die für die Künste und ihre Gattungen spezifischen Werte das Thema. Unter dem formalen Gesichtspunkt des Wertes zeigt sich also die Einheitlichkeit der "Vorlesungen", die aus ihrem Bezug auf diesen einheitsbildenden Gesichtspunkt resultiert. Eben wegen seines formalen Charakters ist der Leitgesichtspunkt des Wertes aber ohne Ergänzung zur Organisation der Ästhetik zum System unzureichend.

Nach allem, was über die inhaltliche Bedeutung des Ideenbegriffs gesagt worden ist, ist die erforderliche Ergänzung seiner formalen Bedeutungskomponente nur aus einer weiteren Spezifizierung seiner inhaltlichen Bedeutungskomponente zu erwarten. Bisher ist die inhaltliche Bedeutung positiv vor allem durch den Totalitätsanspruch in bezug auf die Integration der Werte gekennzeichnet worden. Dabei ist das in der Einleitung und in der Einzelinterpretation als besonderes Charakteristikum des Solgerschen Ansatzes herausgestellte Moment des Scheiterns der Ideen der Realität nicht besonders beachtet worden. Wenn man die inhaltliche Ergänzung des "Wertfunktionalismus" der "Vorlesungen" erfassen will, ist aber gerade dieses Moment von entscheidender Bedeutung. Die Relevanz dieses negativen Moments liegt vor allem darin, daß es das Wesen der Beziehung zwischen Idee und Realität bestimmt. Durch die verschiedenen Gestalten der Realisierung des Idealen läßt sich der formale Wertbegriff soweit ergänzen, daß eine Konkretisierung der auf dem Wertbegriff aufbauenden Gliederung der Ästhetik möglich ist.

Die wichtigste Folge des Übergangs von der Idee zur Realität ist eine Verzeitlichung aller Inhalte. Wenn auf der Ebene der Idealität ein einziges, absolut gültiges Wertsystem konstruierbar war, treten demgegenüber auf der Ebene der Realität die verschiedensten Gegensätze und Konflikte auf. Der fundamentale Gegensatz ist aber die Epochendifferenz zwischen Antike und Moderne. Auch ohne die Merkmale im einzelnen anzugeben, durch die sich die Epochen bei Solger unterscheiden, läßt sich schon sagen, daß die Epochendifferenz die unüberschreitbare Grenze für jeden Versuch der Ausdehnung des Wertabsolutismus auf die historische Realität darstellt.¹²⁾ Es ist also eigentlich der in den geschichtlichen Gegensätzen sich zeigende Kontinuitätsbruch, an dem das Scheitern der Idee an der Realität konkret erfahrbar wird.

Wenn die Epochendifferenz eine so wichtige Rolle spielt, wird aber die Frage nach ihrer genaueren Spezifizierung um so dringender. Dazu ist es nötig, zunächst einmal den Bereich des Denkens oder Handelns anzugeben, innerhalb dessen die Epochendifferenzierung sich geltend macht. Mit einem Hegelschen Terminus könnte man diesen Bereich als die Ebene des "absoluten Geistes" bezeichnen.¹³⁾ Innerhalb dieses Bereichs lassen sich die drei "Potenzen"¹⁴⁾ Kunst, Religion und Philosophie unterscheiden. Gegenüber den subjektiven und dem objektiven Geist ist der absolute Geist bei Hegel durch die Fähigkeit zu vollkommener Selbsterkenntnis ausgezeichnet. Dem heutigen Sprachgebrauch nach mag es angemessen sein, wenn man denselben Bereich mit dem vieldeutigen Begriff der "Kultur" erläutert.¹⁵⁾ Die Epochendifferenz wirkt sich in Kunst, Religion und Philosophie dahin aus, daß jeweils zwei kulturelle Formationen von ganz eigenem Gepräge einander gegenüberstehen. Innerhalb der Kunst verläuft die Trennung zwischen symbolischen und allegorischen Stilen, in der Religion zwischen mythischen und mystischen Vorstellungsweisen und in der Philosophie zwischen universalistischen und individualistischen Systemansätzen. Es ist nun auffällig, daß die Epochengrenzen in diesen drei

Gebieten für Solger, rein zeitlich gesehen, zu einer einzigen großen Bruchlinie zwischen Antike und Moderne verschmelzen. Dieses Phänomen ist nur dann verständlich, wenn man annimmt, daß es einen leitenden Gesichtspunkt gibt, dem die Alternativen auf allen drei Kulturgebieten sich unterordnen lassen. Es mag dann wohl sein, daß für die Kunst die Stilfrage, für die Religion der Mythos und für die Philosophie das Universalienproblem von zentraler Bedeutung sind, um jedoch eine einzige Epochengrenze fixieren zu können, muß ein einziger Gesichtspunkt die Alternativen auf allen drei Gebieten dominieren.

Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als wäre es eindeutig eine der drei kulturellen Potenzen selbst, die den Grund für die Epochengrenze liefert. Der historische Grenzverlauf bei Solger entspricht fast völlig der Scheidelinie, die auch heutigem Verständnis nach die Antike vom Mittelalter trennt. Der Hauptunterschied dieser beiden Perioden liegt auf dem Gebiet der Religion und wird normalerweise mit dem Hinweis auf die Ablösung des antiken "Heidentums" durch das Christentum illustriert. In dieser religionsgeschichtlichen Lokalisierung der Epochenschwelle¹⁶⁾ wären dann die künstlerischen und philosophischen Orientierungsänderungen untergeordnet und eventuell sogar abhängige Vorgänge. Für die Annahme einer prinzipiellen Abhängigkeit eines der drei Kulturgebiete von einem der beiden anderen gibt es allerdings bei Solger keinerlei systematische Hinweise, so daß die Suche nach einem anderen begründenden Gesichtspunkt für die Periodisierung geboten ist.

Bei genauerer Prüfung der Merkmale, durch die Solger den Gegensatz zwischen Antike und Moderne in verschiedenen Kontexten kennzeichnet, stellt sich in der Tat heraus, daß es einen Gesichtspunkt gibt, von dem die Veränderungen in allen drei Kulturgebieten abhängen, der aber nicht selbst einem dieser Gebiete zuzuordnen ist. Allen kulturellen Veränderungen liegt eine Veränderung der in den Epochen jeweils dominierenden

Mentalitäten zugrunde, die sich vielleicht am treffendsten mit dem Stichwort "Subjektivierung" andeuten läßt.¹⁷⁾ Unter "Subjektivierung" läßt sich ein Prozeß verstehen, in dessen Verlauf die "Innenwelt" bei der Handlungsorientierung ein Übergewicht über die "Außenwelt" bekommt. Dieser Vorgang, der seinerseits auf vielfältige historische Bedingungen angewiesen ist, übt auf die Kulturbereiche einen Veränderungsdruck aus, der in allen Fällen zu ähnlichen Ergebnissen führt. Aus der Abhängigkeit von dem einheitlichen Subjektivierungsprozeß erklärt sich zugleich auch die Parallelität der Epochen- und Kulturzeilen in allen drei Kulturbereichen. In der Kunst bewirkt die Subjektivierung den Übergang von symbolischen zu allegorischen Darstellungsweisen, da Themen, bei denen psychologische Fragen eine große Rolle spielen, auf Darstellungsweisen angewiesen sind, die nur bei Einbeziehung der Subjektivität sich voll entfalten können. In der Religion treten mit der Mystik gleichzeitig Tendenzen auf, die zur Überwindung überkommener mythischer Bilder wegen ihrer Unzulänglichkeit gegenüber den Ansprüchen der Subjektivität führen. In der Philosophie, wenn man sie im weiteren Sinne des Begriffs auffaßt,¹⁸⁾ ist die Betonung des Individualitätsprinzips schon auf den ersten Blick offensichtlich auf den Einfluß der Subjektivierung zurückzuführen. Wenn die Scheidelinie zwischen den Epochen deshalb mit der religionsgeschichtlichen Grenze zusammenfällt, bedeutet diese Tatsache allein noch nicht, daß die Grenze für Solger auch in erster Linie religiöse Gründe hat.

3. Geschichtsphilosophie

Der Zusammenhang der geschichtsphilosophischen Überlegungen Solgers mit der werttheoretischen Deutung seiner idealistischen Grundposition hat sich bei der zusammenfassenden Erläuterung der Systematik der "Vorlesungen" als deren wichtigster methodischer Zug erwiesen. Für den Rest der Zusammenfassung bleibt, nachdem der geschichtsphilosophische Ansatz systematisch eingeordnet ist, die Aufgabe, diesen Ansatz selbst im Überblick zu charakterisieren. Das erste und vor allem im Vergleich zu zeitgenössischen Parallelen wie etwa bei Schiller, Kleist, F. Schlegel oder W. v. Humboldt auffälligste Charakteristikum ist der strikte Dualismus, den Solgers "Vorlesungen" durchhalten.¹⁹⁾ Die bei den Zeitgenossen Solgers beliebten triadischen Schemata haben meist eine mehr oder weniger manifeste eschatologische Tendenz.²⁰⁾ Nach einer harmonischen Anfangsphase und einer dissonanten Übergangszeit hoffen sie alle auf eine neue Synthese in der Endphase der Entwicklung. Die traditionelle Entgegensetzung von Antike und Moderne²¹⁾ empfiehlt sich trotz all ihrer Simplizität für Solger in erster Linie deshalb, weil ihm jeder eschatologische Zungenschlag fremd ist. Ihm liegt nichts daran, durch geeignete historische Konstruktionen einen revolutionären Traditionsbruch legitimieren²²⁾ oder die Erwartung einer zukünftigen Überwindung historischer Fehlentwicklungen plausibel zu machen.²³⁾

Bei den zahlreichen Vergleichen zwischen antiker und moderner Kunst, die Solger in den "Vorlesungen" durchführt, benutzt er den Gegensatz zwischen Antike und Moderne aber auch nicht, um etwa die Moderne einfach als fortschrittlicher gegen die Antike abzusetzen. Die beiden großen historischen Kulturformationen erscheinen vielmehr als gleichwertige und komplementäre Möglichkeiten, was die für Solger entscheidende Frage des Zugangs zur idealen Sphäre angeht. Allerdings hält Solger gleichzeitig an einer Irreversibilität der Entwicklung fest. Ein Beispiel ist etwa die These von der Unmöglichkeit des

Gesamtkunstwerks in der Moderne.²⁴⁾ Es ist bei dieser Konstellation weder möglich, die Epochen qualitativ gegeneinander auszuspielen, noch irgendwelche Illusionen über Möglichkeiten der Totalrevision der Geschichte zu hegen.

Die Zurückhaltung gegenüber einer "interessierten" Deutung der Geschichte und der Primat der theoretischen Einstellung auch gegenüber der Geschichte der Kunst ist letztlich eine Folge des "tragischen Idealismus", den Solger vertritt. Das platonische Motiv eines prinzipiellen Defizits der Realität gegenüber der idealen Sphäre verhindert, daß die Realität in irgendeiner ihrer Erscheinungen als vollkommen betrachtet werden könnte. Deshalb kann auch keine Epoche der Kunstgeschichte einfach als vorbildlich betrachtet werden, sondern jede Zeit muß in erster Linie aus sich selbst verstanden werden.²⁵⁾ Der Idealismus setzt in dieser Version folgerichtig aus sich heraus eine historisch-hermeneutische Methode der Kunstbetrachtung frei, die ohne ausdrückliche Reflexion der idealistischen Prämissen später eine wesentliche Rolle bei der "Entstehung der Geisteswissenschaften" spielen sollte. Der Beitrag des idealistischen Ansatzes zur "geisteswissenschaftlichen" Umorientierung der Ästhetik lag dabei aber nicht, wie im Falle der verschiedenen romantischen Schulen,²⁶⁾ in der Ausarbeitung eines differenzierten kritischen Vokabulars und bei der Erweckung des Sinns für diejenigen Elemente des historischen Prozesses, die nicht umstandslos der Erfolgsbilanz des zivilisatorischen Fortschritts zuzuschlagen waren.²⁷⁾ Der Idealismus bot darüber hinaus einen philosophischen Rahmen, innerhalb dessen man, wie im Falle Solgers gezeigt worden ist, eine funktionale Betrachtung verschiedener kultureller Phänomene einleiten konnte. Irgendeine Art von begrifflichem Rahmen ist aber als Basis zur Beschreibung historischer Vorgänge unerläßlich.²⁸⁾ Indem der Idealismus diesen Rahmen lieferte, blieb er für die historischen Geisteswissenschaften solange das verbindliche Paradigma, wie keine wirksame Alternative auftrat.²⁹⁾

Wenn man aufgrund der Eigentümlichkeiten seiner Geschichtsphilosophie sich zu der Annahme verleiten ließe, daß Solger den Weg "von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik"³⁰ bereits vollständig zurückgelegt habe, würde man dem Befund der "Vorlesungen" aber nur ungenügend gerecht werden. An denselben Stellen, an denen sich Beispiele einer mehr neutral-theoretischen Einstellung finden, finden sich in unmittelbarer Nachbarschaft auch kritisch-wertende Urteile, durch die z.B. manche Autoren, wie Klopstock und Schiller oder sogar ganze Literaturen wie die nordische und die indische, fast völlig ins Abseits gedrängt werden.³¹ Es ist deshalb auch ein sehr selektiver, wenn auch nicht immer traditioneller Kanon von Werken, der den faktischen Anwendungsbereich von Solgers Theorie bildet. Die Beschränkung auf den Gegensatz zwischen Antike und Moderne zeigt an diesen Stellen ihre Schattenseiten in Gestalt einer sehr restriktiven Auslegung der für die Theorie interessanten Werke. Dabei ist die Tatsache, daß ein solcher Kanon im Rahmen einer philosophischen Ästhetik überhaupt zugrunde gelegt wird, selbst schon interessant genug. Die ganze Konstruktion der "Vorlesungen" läuft so sehr auf die Literaturtheorie innerhalb der "Besonderen Kunstlehre" zu, daß man beinahe sagen könnte, daß von ihrem Aufbau her das ganze Gebäude der Solgerschen "Vorlesungen" sozusagen auf seiner Spitze stehe. Die eigentliche Basis wäre in diesem Fall die Literaturtheorie, während die "Allgemeine Kunstlehre" und die Analyse der ästhetischen Kunstbegriffe eine Art Überbau darstellten, der der Legitimation der Bewertung der Werte in der "Besonderen Kunstlehre" dient. Damit wäre man bei einer Deutung, die der Interpretation der "Vorlesungen" als objektiv-hermeneutische Konstruktion der Ästhetik direkt entgegengesetzt wäre.

Eine immanente Deutung der geschichtsphilosophischen Position, die Solger in den "Vorlesungen" einnimmt, braucht sich auf die Alternative zwischen theoretisch-distanzierter und kritisch-engagierter Einstellung nicht einlassen. Die "Vorlesungen" enthalten eben Beispiele für beide Haltungen, ohne

dadurch in irgendwelche Entscheidungsnöte zu geraten. Von einem externen Standpunkt aus scheint allerdings in dieser Mischung grundsätzlich verschiedener Einstellungen eine wesentliche Zweideutigkeit der Solgerschen Position zu liegen. Diese Zweideutigkeit ist aber die Folge einer tieferliegenden Zweideutigkeit, die sehr vielen geschichtsphilosophischen Ansätzen gemeinsam ist. Es wird in vielen Fällen bei geschichtsphilosophischen Ansätzen nicht klar, ob die Geschichte nun mit dem ganzen Gewicht ihrer Unwiederholbarkeit und Unvorhersehbarkeit als zentraler Faktor der menschlichen Existenz philosophisch geltend gemacht werden soll oder ob sie umgekehrt durch eine begriffliche Konstruktion in ihrer Kontingenz gerade entschärft und aufgehoben werden soll.³²⁾ Die Darstellung, die Solger gibt, läßt sich nun wohl ohne großes Zögern eher als konstruktive Aufhebung der Geschichte in einem präformierten Schema bezeichnen, aber mit dieser relativen Eindeutigkeit seiner geschichtsphilosophischen Intentionen ist die Zweideutigkeit der Konstruktion selbst noch nicht beseitigt. Das wird besonders an der Stellung Solgers zur Rolle der "modernen" Kunst deutlich. Der Epochenkonstruktion nach tritt sie als gleichberechtigte ästhetische Möglichkeit neben der Antike auf, in der kritischen Interpretation der Einzelwerke geht Solger aber zugleich von der fort-dauernden historischen Gültigkeit der grundlegenden modernen kulturellen Vorentscheidungen aus, die nicht allein mit der Irreversibilität der Zeit begründet werden kann, sondern qualitative Gründe benötigt.³³⁾ Diese Gründe sind dann doch wohl bestimmte Werturteile, so daß eine indirekte Wertlehre auch das letzte Wort der Solgerschen Geschichtsphilosophie bleibt.

II Ausblick

Die Reflexion auf die geschichtsphilosophischen Voraussetzungen der "Vorlesungen" hat teilweise schon zu Fragen geführt, die Solgers gesamte ästhetische Position betreffen und daher auch nur unter Berücksichtigung der für die Ästhetik relevanten Teile des Gesamtwerks beantwortet werden können. Die Untersuchungen, die für eine Rekonstruktion der Solgerschen Ästhetik als ganzer nötig sind, gehen aber über die Darstellung eines Einzelwerks, wie z.B. der "Vorlesungen", weit hinaus. Deshalb können abschließend nur noch einige Hinweise auf Verfahren und Inhalt der Arbeiten gegeben werden, die für eine umfassendere Beurteilung und gerechte geistesgeschichtliche Einordnung der ästhetischen Position Solgers zu leisten wären. Für das Verständnis der "Vorlesungen" haben diese Hinweise deshalb Bedeutung, weil erst im Kontext der anderen ästhetischen Schriften die "Vorlesungen" in ihrem Gewicht zutreffend beurteilt werden können und weil durch den Verweis auf das Fehlende die Position Solgers in den "Vorlesungen" besser einzuschätzen ist.

Die wichtigsten Quellen für eine umfassende Beurteilung der Solgerschen Ästhetik sind neben den "Vorlesungen" einerseits der Dialog "Erwin" und andererseits die Rezension von A.W. Schlegels "Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur". Die Schlegelrezension ist vor allem für Solgers Dramentheorie von Bedeutung. Zusammen mit dem Aufsatz aus den "Nachgelassenen Schriften" "Über Sophokles und die alte Tragödie" bildet die Schlegelrezension den wichtigsten Beleg für die These, daß in der Dramentheorie die Ausgangsproblematik für die Solgersche Ästhetik zu suchen ist. Für die Interpretation besonders wichtige Eigenschaften der Schlegelrezension sind zunächst die Tatsache, daß zentrale Begriffe der Solgerschen Ästhetik an konkreten Beispielen aus der Geschichte des Drama entwickelt werden, dann die Tatsache, daß Solgers Kunstgeschmack in zahlreichen charakteristischen Bewertungen sichtbar wird und daß ein Vergleich mit Schlegels Vorlesungen selbst

schließlich die kritischen Potenzen der Solgerschen Position und ihren Unterschied zur Literaturkritik eines wichtigen Exponenten der Romantik kennenzulernen erlaubt.³⁴⁾

Der Dialog "Erwin" ist aus anderen Gründen für ein volles Verständnis der Solgerschen Ästhetik unentbehrlich. Der Dialog enthält eine durchgängige Auseinandersetzung mit zentralen Themen der Philosophie des Deutschen Idealismus, die von zwei Dialogpartnern, die Fichtesche und Schellingsche Theorien verteidigen, in der Absetzung gegen Solgers eigene Position herausgearbeitet werden. Parallel zu dieser Diskussion setzt sich Solger auch ausführlich mit Themen aus der Geschichte der Ästhetik auseinander - ein Zusammenhang, in dem auch der ästhetisch-historische Abriß in den "Vorlesungen" behandelt werden könnte. Das dialogische Element, das neben der Form auch den Inhalt des "Erwin" prägt, zeigt sich, außer in der Auseinandersetzung mit verschiedenen historischen Positionen, auch in der gegenüber den "Vorlesungen" stärkeren Ausarbeitung einzelner Argumentationslinien. Man muß diese Argumentationen im einzelnen nachvollziehen, wenn manches, was in den "Vorlesungen" eher dogmatisch gesetzt erscheint, in seiner Begründung verständlich werden soll. Allerdings ist dafür eine mindestens ebenso einläßliche Beschäftigung auch mit den Details der Argumentation des "Erwin" Voraussetzung wie im Falle der "Vorlesungen". Die aporetische Methode des Dialogs, die zum Teil ungewöhnliche Begrifflichkeit und die Abstraktheit der Argumentation bieten aber für ein Verständnis des "Erwin" nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Wenn man aber die "Vorlesungen" als Hilfe heranzieht, um die Organisation des "Erwin" besser zu erfassen, sollte es möglich sein, zu einer argumentativen Darstellung auch dieses Solgerschen Hauptwerks zu gelangen. Mit der Konzentration auf die Argumentation und damit auf die Sache selbst dürfte sich dann auch die, auf der rein formalen Ebene ein wenig sterile Diskussion um die Eignung der Dialogform für die Darstellung philosophischer Theorien in eine etwas andere Richtung lenken lassen.³⁵⁾

Der hohe Schwierigkeitsgrad des "Erwin" und der Mangel an monographischen, die Argumentation im Detail rekonstruierenden Darstellungen in der Sekundärliteratur machen weitergehende Pläne unerfüllbar, bevor dieser Mangel nicht behoben ist. Wenn man aufhörte, einen Prioritätsstreit zwischen "Vorlesungen" und "Erwin" zu unterhalten und die "Vorlesungen" als Hilfsmittel zur Erschließung des "Erwin" benutzte,³⁶⁾ könnte man vielleicht dem Ziel einer Gesamtdarstellung der Solgerschen Ästhetik näherkommen. Die Methode einer derartigen Darstellung könnte allerdings nicht mehr dieselbe sein, die für die kommentierende Erschließung der "Vorlesungen" oder des "Erwin" angebracht ist. Nach der Darstellung und Exposition der beiden philosophischen Hauptwerke Solgers, wäre es möglich und nötig, einen Rekonstruktionsversuch zu unternehmen, der von den Hauptproblemen und den zentralen Begriffen her die Solgersche Ästhetik ihrem sachlichen Aufbau entsprechend verständlich machte. Wegen der großen Bedeutung der geschichtsphilosophischen Elemente in Solgers Denken und deren besonderem Zusammenhang mit Fragen der Religionsgeschichte, müßten in einer umfassenden Darstellung auch die verschiedenen religionsgeschichtlichen Abhandlungen in den "Nachgelassenen Schriften" herangezogen werden.³⁷⁾ Eventuell würde es auf der Basis dieser Texte möglich sein, die aus den "Vorlesungen" abgeleitete Hypothese über die sekundäre Bedeutung der Religion für die Epochenschwelle zwischen Antike und Moderne zu falsifizieren.

Wenn man noch mehr verlangte als eine systematische Darstellung der Solgerschen Ästhetik, nämlich z.B. eine Würdigung der "geistigen Gestalt" Solgers nach dem Vorbild der Hegelschen Rezension der "Nachgelassenen Schriften",³⁸⁾ wäre eine Beschäftigung mit den "kulturkritischen" Äußerungen Solgers in seinen Briefen und deren biographisch-geistesgeschichtlichem Hintergrund unumgänglich. Zur Profilierung Solgers gegen diesen Hintergrund könnte dabei einerseits ein Vergleich mit den "tragisch-idealistischen" Zügen in den philosophischen Gedichten Schillers, mit dem Gesamtwerk Hölderlins sowie mit den verschiedenen Tragödientheorien

von Zeitgenossen Solgers wesentlich beitragen.³⁹⁾ Nähme man außerdem noch die unmittelbare Wirkungsgeschichte mit den Höhepunkten bei Hegel und Kierkegaard hinzu, so hätte man wohl die wichtigsten Materialien für die geistesgeschichtliche Einordnung Solgers beisammen. Die Bearbeitung dieses Materials und seine Nutzbarmachung für die Erforschung der Geschichte der Ästhetik im Deutschen Idealismus liefert Stoff für mehrere Arbeiten und muß anderen Untersuchungen überlassen bleiben.

D Anhang

I Anmerkungen

1.

- 1) z.B. "Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst."
Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907, hg. von W. Henckmann,
München 1970
"Philosophische Gespräche" Nachdruck der Originalausgabe Ber-
lin 1817, hg. von W. Henckmann, Darmstadt 1972
"Solgers Nachgelassene Schriften und Briefwechsel" hg. von
L. Tieck u. F.v.Raumer, 2 Bde., Faksimiledruck nach der Aus-
gabe von 1826, mit einem Nachwort hg. von H. Anton, Heidel-
berg 1973
"Sophokles. Die Tragödien" Übertragung der Tragödien von
K.W.F. Solger (Berlin 1808. Mit einem Nachwort von W. Schade-
waldt und Anmerkungen von K. Ries, München 1977
- 2) z.B. H. Fricke: Karl W.F. Solger. Ein Brandenburgisch-Berli-
nisches Gelehrtenleben an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhun-
dert, Berlin 1972
H. Fricke: K.W.F. Solgers Weg zur Universität Berlin, in:
Der Bär von Berlin. Jb. des Vereins f.d. Geschichte Berlins
10, 1961, S. 55-87
W. Henckmann: Nachwort zu "Erwin. Vier Gespräche über das
Schöne und die Kunst" a.a.O.
W. Henckmann: Vorwort zu "Philosophische Gespräche" a.a.O.
W. Henckmann: Die geistige Gestalt K.W.F. Solgers. Philo-
sophisches Jb. der Görresges. Nr. 81, 1974, S. 172 ff.
H. Anton: Nachwort zu "Nachgelassene Schriften" a.a.O.
- 3) z.B. K. Polheim (Hg.): Der Poesiebegriff der deutschen Romantik,
Paderborn 1972, S. 438 ff.
H.H. Henschen, Artikel: "Erwin. Vier Gespräche usw." in:
Kindler Literatur-Lexikon Bd. 2, München 1964, Sp. 2334-2336
- 4) Zum Terminus s. H.G. Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen
1960, S. 324 ff.
Vgl. auch: R. Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik, München
1975, S. 9 ff.
Zur Kritik: J. Habermas: Zur Logik der Sozialwissenschaften
Tübingen 1967, S. 149 ff.
- 5) z.B. F.Th. Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen,
6 Bde., hg. von R. Vischer, München 1922, bes. Bd. I,
S. 134 ff., 228 ff., 313 ff.
C.H. Weiße: System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee
der Schönheit, 2 Bde., Leipzig 1830, Bd. 1, S. 38, 121, 144
R. Zimmermann: Geschichte der Ästhetik als philosophischer
Wissenschaft, Wien 1858, S. 668 f.
H. Lotze: Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München
1868, S. 151-163
E.von Hartmann: Die deutsche Ästhetik seit Kant, Leipzig 2
J., S. 61-72
M. Schasler: Kritische Geschichte der Ästhetik, Berlin 1872
Bd. 2, S. 873-910
B. Bosanquet: History of Aesthetic, London 1917, S. 394 ff.

B. Croce: Ästhetik. Als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte, hg. von H. Feist, Tübingen 1930, S. 295 ff.
 K.C. Gilbert-H. Kuhn: A History of Esthetics, London 1956, S. 456-459
 R. Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, Neuwied 1959, S. 544-549

- 6) Außer den schon Genannten besonders: O. Becker: Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich, in: O. Becker: Dasein und Dawesen, Gesammelte Philosophische Aufsätze, Pfullingen 1963, S. 11-40
 M. Boucher: K.W.F. Solger. Esthétique et philosophie de la présence, Paris 1934
 J.E. Heller: Solgers Philosophie der ironischen Dialektik. Ein Beitrag zur romantischen und spekulativ-idealistischen Philosophie, Berlin 1928
 R. Herzog: Die Bewahrung der Vernunft. Eine Untersuchung der Metaphysik K.W.F. Solgers, München 1967
 W. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, München 1963, S. 29-46, S. 67-71
 I. Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 1960
 O. Walzel: Tragik bei Solger, in: Helicon 3, 1940, S. 27-49
- 7) So I. Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, a.a.O.
- 8) So K. Gilbert-H. Kuhn: A History of Esthetics, a.a.O.
- 9) So W. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft, a.a.O.
- 10) So M. Boucher: K.W.F. Solger, a.a.O.
- 11) Vgl. W. Henckmann: Die geistige Gestalt K.W.F. Solgers, a.a.O
- 12) Als zusammenfassende² Darstellungen vgl. R. Kroner: Von Kant bis Hegel, Tübingen² 1961
 N. Hartmann: Die Philosophie des Deutschen Idealismus, Berlin² 1960
 W. Lütgert: Die Religion des deutschen Idealismus und ihr Ende, 4 Bde., Gütersloh 1923
 P. Kondylis: Die Entstehung der Dialektik. Eine Analyse der geistigen Entwicklung von Hölderlin, Schelling und Hegel bis 1802, Stuttgart 1979
 K. Fischer: Fichtes Leben, Werke und Lehren, Heidelberg⁴ 1914
 K. Fischer: Schellings Leben, Werke und Lehren, Heidelberg² 1899
 Zu Hegel vgl. wegen des Umfangs der Literatur nur K. Steinhauer: Hegel. Bibliographie, München 1980
 Zur Ästhetik vgl. A. Bäuml: Das mythische Weltalter. Bachofens romantische Deutung des Altertums, München 1965 (1926)
 H. Kuhn: Schriften zur Ästhetik, München 1966, S. 15-144
 P. Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie, 2 Bde., Frankfurt 1974

- 13) Argumente für eine grundsätzliche Bevorzugung des "Erwin" hat W. Henckmann in dem Nachwort zu seiner Ausgabe zusammengetragen. Vgl. a.a.O., S. 485 ff.
- 14) Vgl. das drastische Urteil von R. Wellek: Geschichte der Literaturkritik, a.a.O., S. 544
- 15) Gegenargumente gegen diese Einschätzung bringt W. Henckmann Nachwort, a.a.O., S. 492 ff.
- 16) Vgl. zu dieser Frage kritisch W. Henckmann: Nachwort, a.a.O. S. 487
- 17) Indirekt wird diese Wirkung auch durch die Kritik Henckmann an den Vorlesungen bestätigt, da seine Kritik ohne den Einfluß der Vorlesungen überflüssig wäre.
- 18) Vgl. "Nachgelassene Schriften", Bd. 1, a.a.O., bes. die Briefe aus den Jahren 1806 und 1809
Vgl. W. Henckmann: Nachwort, a.a.O., S. 568
- 19) Vgl. allgemein W. Beierwaltes: Platonismus und Idealismus, Frankfurt 1972
A. Bäumler: Ästhetik, Darmstadt 1972, (Berlin 1934), S. 85 ff., wo besonders die Mittlerrolle Shaftesburys herausgestellt wird.
- 20) Als die wichtigsten Stationen dieser Diskussion können gelten: 1. der Briefwechsel Solgers. 2. Hegels Rezension der "Nachgelassenen Schriften". 3. Kierkegaards Solgerkritik in "Der Begriff Ironie". 4. F.Th. Vischers Solgerkritik in seiner "Ästhetik". 5. C.H. Weißes Solgerkritik in seinem "System der Ästhetik". Die Historiographie der Ästhetik im 19. Jahrhundert ist meist schon nicht mehr direkte Auseinandersetzung mit Solger und gehört daher nicht mehr zur unmittelbaren Wirkungsgeschichte.
- 21) Vgl. dazu D. Henrich, W. Iser (Hg.): Theorie der Kunst, Frankfurt 1982 (bes. die beiden Einleitungen von Henrich u. Iser)
Außerdem: G. Boehm: Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik, in: W. Oelmüller (Hg.): Kolloquium Kunst und Philosophie I. Ästhetische Erfahrung, Paderborn 1981, S. 13-28
Zusammenfassend W. Perpeet: Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode, Freiburg 1970
H. Lützel: Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, 3 Bde., München 1977, Bd. 1, S. 489-776
- 22) Eine besonders markante These zur Historizität des Philosophiebegriffs vertritt R. Rorty: Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie, übers. von M. Gebauer, Frankfurt 1981 (v.a. Teil III)
Zu den Folgen verschiedener gegenwärtiger philosophischer Ansätze für die Ästhetik vgl. W. Henckmann (Hg.): Ästhetik Wege der Forschung, Bd. 31, Darmstadt 1979
Zur Situation im angelsächsischen Sprachraum vgl. z.B. G. Dickie-R. Sclafani: Aesthetics, New York 1977
- 23) Diese Abhängigkeit wird besonders klar in Überblicksartikeln in verschiedenen Lexika zum Ausdruck gebracht. Vgl. z.B. J. Ritter: Artikel Ästhetik, ästhetisch. In: J. Ritter (Hg.) Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1971, Bd. 1, Sp. 555-580

M.C. Beardsley: Artikel Aesthetics, History of. In: P. Edwards (Hg.): The Encyclopedia of Philosophy, Bd. 1, S. 18-35, New York 1967

Als resümierenden Forschungsbericht vgl. W. Tatarkiewicz: Histoire de l'esthétique, in: R. Klibansky (Hg.): Contemporary Philosophy. A Survey, Firenze 1971

Für eine detailliertere Darstellung kann man außer auf die schon erwähnten Geschichten der Ästhetik zurückgreifen auf: W. Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik, Bd. 1, Stuttgart 1979, Bd. 2, Stuttgart 1980, übers. v. A. Loepfe

A. Bäumler: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. (Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik I) Darmstadt 21967 (1923)

- 24) E. Betti: Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften, Tübingen 1967, wo bemerkenswerterweise die philosophische Auslegung fehlt. Vgl. S. IX-XVI
Eine Bibliographie zu den verschiedenen Spezialhermeneutiken gibt: N. Henrichs: Bibliographie der Hermeneutik und ihre Anwendungsbereiche seit Schleiermacher, Düsseldorf 21972
Vgl. auch H.G. Gadamer-G. Boehm (Hg.): Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt 1978
Eine klare Unterscheidung verschiedener Lesarten und Stadien der Interpretation findet sich bereits bei A. Boeckh: Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, hg. von E. Bratuscheck, Darmstadt 1966, nach der zweiten von R. Klusmann besorgten Auflage, Leipzig 1886
- 25) Diese Fragen und ihre grundlegende Bedeutung für die Epochen der Philosophiegeschichte diskutiert M. Dummett: Frege. Philosophy of Language, London 1973. Bes. Kap. 19: Freges Place in the History of Philosophy, S. 665-685
- 26) Diese Unterscheidung ist eine Analogiebildung zu der bekannten Unterscheidung zwischen außer- und innerliterarischer Methode der Literaturwissenschaft in R. Wellek-A. Warren: Theorie der Literatur, übers. von E.u.M. Lohner, Frankfurt 1971
- 27) Es war mindestens teilweise die Verengung des Philosophiebegriffs durch das Paradigma der logischen Analyse, die im angelsächsischen Raum zu einer relativen Verselbständigung der Ideengeschichte führte. Zu dieser Entwicklung s. D.J. Wilson: Arthur O. Lovejoy and the Quest for Intellegibility, Chapel Hill 1981
Besonders signifikant ist die Position von I. Berlin: Concepts and Categories, London 1978, Author's Preface, S. VII
I. Berlin: Wider das Geläufige. Aufsätze zur Ideengeschichte, Frankfurt 1982
Als Ergebnis dieser Forschungsrichtung vgl. D. Wiener (Hg.): Dictionary of the History of Ideas, New York 1968
- 28) Zu dieser Aufgabe der Geisteswissenschaften vgl. bes.: J. Ritter: Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft, in: J. Ritter: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt 1974, S. 105-140
Kritisch dazu: W. Schulz: Philosophie in der veränderten Welt, Pfullingen 1974, S. 542-552

- 29) Vgl. die Ansätze bes. in der "Erlanger Schule": W. Kamlah-P. Lorenzen: Logische Propädeutik, Mannheim 1967
P. Lorenzen-O. Schwemmer: Konstruktive Logik, Ethik und Wissenschaftstheorie, Mannheim 1973
- 30) s. H.G. Gadamer: Hegels Dialektik. 5 hermeneutische Studien, Tübingen 1971, S. 7
- 31) Zum Problem bes. in "dogmatischen" Disziplinen wie der Jurisprudenz: R. Alexy: Theorie der juristischen Argumentation. Die Theorie des rationalen Diskurses als Theorie der juristischen Begründung, Frankfurt 1978
- 32) Zu den grundsätzlichen Problemen einer einleitenden Zusammenfassung eines philosophischen Werkes, bei der das Wichtigste nämlich die Argumentation, verloren geht, vgl. H.F. Fulda: Das Problem einer Einleitung in Hegels Wissenschaft der Logik, Frankfurt 1975
- 33) Dieser Terminus M. Webers scheint besonders geeignet, einen wesentlichen Impuls der Solgerschen Ästhetik zu verdeutlichen. Vgl. M. Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1972 (1922), S. 227 ff.
Der Begriff der Aura, den W. Benjamin in die Diskussion eingeführt hat, ist im Zusammenhang mit der "Entzauberung der Welt" zu sehen, die nach M. Weber das Ergebnis des okzidentalen Rationalismus darstellt. Vgl. W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1968, S. 16 ff.
Zur Verknüpfung dieser Theoreme s. J. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt 1981, Bd. 1, S. 229 ff.
- 34) Vgl. I. Kant: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, A 438
Die moderne Rezeption dieses Gedankens bei G.H.v.Wright u. J. Hintikka erlaubt, den Terminus als Hinweis auf eine über den unmittelbaren Kantischen Kontext hinaus verwendbare Figur zu verstehen.
G.H.v.Wright: An Essay in deontic logic and the general theory of action, Amsterdam 1972, S. 70
J. Hintikka: Some Main Problems of Deontic Logic, in R. Hilpinen (Hg.): Deontic Logic: Introductory and Systematic Reading, Dordrecht 1971, S. 73 f.
Einführend s. auch W. Stegmüller: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie II, Stuttgart 1979, S. 143 ff., S. 168 ff.
- 35) Die Wichtigkeit ähnlicher Gedanken nicht nur z.B. für Schelling, sondern für die gesamte romantische Geistesbewegung betont I. Berlin: Wider das Geläufige, a.a.O., S. 83 ff.
- 36) Mit dem Terminus "ideale Sphäre" soll betont werden, daß es sich beim Solgerschen Ideenbegriff nicht nur um "regulative Ideen" im Sinne Kants handelt, wie vielleicht die Rede von einem "Reich der Zwecke" nahelegen könnte. Vielmehr sind eher Assoziationen an die These N. Hartmanns vom "idealen Ansichsein" der Werte angebracht. Der Terminus "ideale Sphäre" ist deshalb N. Hartmann direkt entlehnt. s. z.B. N. Hartmann: Ethik, Berlin 1962, S. 148-159
- 37) F.W.J. Schelling: System des transzendentalen Idealismus, Hamburg 1957, hg. von R.E. Schulz
Zur konventionellen Phaseinteilung der Schellingschen Entwicklung vgl. K. Fischer: Schelling, a.a.O., vgl. die Abschnitte im 2. Buch
N. Hartmann: Die Philosophie des Deutschen Idealismus, a.a.O. S. 107 ff.

- 38) Zu diesem Kritikpunkt vgl. O. Marquard: Hegels Einspruch gegen das Identitätssystem, in D. Henrich (Hg.): Ist systematische Philosophie möglich?, Bonn 1977 (Hegel-StudienBeih. 17) S. 103-117
Außerdem: O. Marquard: Schelling - Zeitgenosse inkognito, in H.M. Baumgartner (Hg.): Schelling, Freiburg 1875, S. 9-26
- 39) Zur Kritik an der Hegelschen Ästhetik, soweit sie diese Tendenz begünstigt: H.G. Gadamer: Kleine Schriften, Bd. 1, Tübingen 1967, S. 127
H.G. Gadamer: Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 1977, S. 5 ff.
W. Schulz: Philosophie in der veränderten Welt, a.a.O., S. 541
D. Jähnig: Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte, Köln 1975, Kap. II, S. 29-37
- 40) Mit dieser versuchsweisen und summarischen Bestimmung soll natürlich nicht der Begriff "Metaphysik" vollständig erschöpft werden. Es wird aber auf diese Weise zumindest ein Teil der "onto-theologischen" Grundfrage der Metaphysik angesprochen, wie sie Heidegger im Anschluß an Aristoteles expliziert hat. Vgl. bes. M. Heidegger: Was ist Metaphysik? Frankfurt ¹⁰1969
M. Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik, Frankfurt 31965, S. 15 ff.
Zum Problem des Themas der Metaphysik bei Aristoteles s. u.a. J. Owen: The Doctrine of Being in the Aristotelian Metaphysics, Toronto 1951
C.Chen: Sophia. The Science Aristotle Sought, Hildesheim 1976
Zu einer traditionellen Behandlung vgl. E. Coreth: Metaphysik. Eine methodisch-systematische Grundlegung, Innsbruck 1961
Zur Möglichkeit der positiven Verwendung des Terminus "Metaphysik" innerhalb der analytischen Tradition s. G. Bergmann: The Metaphysics of logical Positivism, Madison ²1967
Als "nichtphysisch" sollen in der Definition nicht z.B. einerseits psychische Phänomene oder andererseits ideale Entitäten wie Zahlen und Prinzipien in der platonischen Philosophie der Mathematik angesprochen werden, sondern vor allem die Entitäten, die bei Plato noch oberhalb des Bereichs der Geometrie liegen oder diejenigen, die bei Aristoteles in Met. XII behandelt werden - wobei beides nicht dasselbe ist. Vgl. u.a. A. Wedberg: Plato's Philosophy of Mathematics, Stockholm 1955
Für die ältere Forschung s. v.a.: E. Frank: Plato und die sogenannten Pythagoräer, Halle 1923
- 41) So wird Solger charakterisiert in K. Gilbert-H. Kuhn: A History of Esthetics, a.a.O., S. 456 ff. Es geht aber wohl zu weit, auf Grund dieser mehr formalen Ähnlichkeit Solger und Schopenhauer zusammenzustellen.
Zur Begriffsklärung der formalen Charakterisierung philosophischer Systeme auf Grund der Zahl ihrer Prinzipien und deren Verhältnis zueinander, d.h. zum Komplex Monismus, Dualismus, Pluralismus vgl. C.D. Broad, The Mind and Its Place in Nature, London 71980, S. 17 ff., der die Begriffe hauptsächlich im Zusammenhang mit dem Leib-Seele-Problem einführt. Das Potential dieser Begriffe ist damit allerdings noch nicht ausgeschöpft. Die häufig wenig geklärte Verwendung dieser Begriffe sollte nicht davon abhalten, nach einer genaueren Analyse und nach einer besseren Aufklärung des Stellenwerts der Termini als Indizes philosophischer Probleme zu suchen.

Als grundsätzlicher Gegensatz der Geistesgeschichte wird die Polarität Monismus-Pluralismus verwendet bei I. Berlin: Russische Denker, übers. von H. Maor, Frankfurt 1981, S. 51 ff.. Zur Verwendung des Gegensatzes von Einheit und Vielheit in der Geschichte der griechischen Philosophie vgl. M.C. Stokes: One and Many in Presocratic Philosophy, Cambridge, Mass. 1971. F.C. Cornford: Plato and Parmenides, London 1958. Zum Begriff der Perfektionslogik in der philosophischen Theologie vgl. C. Hartshorne: The Logic of Perfection, Lassalle, Ill. 1962

- 42) Vgl. "Nachgelassene Schriften", Bd. 1, a.a.O. Bes. die Briefe nach 1814, dem Erscheinungsjahr des "Erwin"
Zur Kritik am konstruktiven Vorgehen der Philosophen des Deutschen Idealismus grundsätzlich E. Tugendhat: Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung, Frankfurt 1979
- 43) Vgl. E. Köhler: Artikel "Je ne sais quoi" in J. Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., Bd. 4, Sp. 640-644
A. Bäumler: Das Irrationalitätsproblem usw., a.a.O., z.B. S. 27 ff., S. 32, S. 39
S. Rücker: Artikel "Irrational, das Irrationale, Irrationalismus", in: J. Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., Bd. 4, Sp. 583-588
- 44) Diese Kritik trägt aus sprachanalytischer Perspektive besonders E. Tugendhat vor. s. E. Tugendhat: Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung, a.a.O., z.B. S. 42 f., S. 55, S. 301 ff.

2.

- 1) Vorlesungen: S. 1-10
Die "historische Einleitung" nimmt S. 11-46 ein.
- 2) Vorlesungen: S. 1
Zur Kritik dieser These in den meisten ästhetischen Ansätzen des Deutschen Idealismus vgl. Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt 1973, S. 97-122
Zur Position Kants im Unterschied zu diesen Ansätzen vgl. I. Kant: Kritik der Urteilskraft § 42 Vom intellektuellen Interesse am Schönen B 166 ff.
Zur platonischen Tradition und zur Dominanz des Schönheitsbegriffs vgl. A. Bäuml: Ästhetik, a.a.O., S. 3 ff.
W. Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik, Bd. 1, a.a.O., S. 139 ff.
Vgl. J. Stolnitz: Artikel "Beauty" in P. Edwards (Hg.): The Encyclopedia of Philosophy, a.a.O., Bd. 1, S. 263-266
Zu einer modernen Theorie, die den Schönheitsbegriff ins Zentrum rückt: E.F. Carr: The Theory of Beauty, London 1931
- 3) Vorlesungen: S. 1
Zur Tradition der Kunsttheorie im Anschluß an Aristoteles und im Gegenzug zu Plato vgl. A. Bäuml: Ästhetik, a.a.O., S. 43 ff.
Zu Aristoteles vgl. G. Teichmüller: Aristotelische Forschungen, Bd. 2, Aristoteles' Philosophie der Kunst, erklärt, Halle 1964 (1869)
Zur Verknüpfung der Theorie des Schönen und der Theorie der Kunst in der Renaissance vgl. A. Bäuml: Ästhetik, a.a.O., S. 38 ff., S. 82 ff.
L. Venturi: Geschichte der Kunstkritik, München 1972, S. 80 ff.
Zur Situation im 18. Jahrhundert bis Kant, vgl. A. Bäuml: Irrationalitätsproblem usw., a.a.O., bes. Kap. 2 u. 3
B. Croce: Ästhetik, a.a.O., S. 213-282
A. Müller u.a.: Artikel "Kunst, Kunstwerk" in J. Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., Bd. 4, Sp. 1357-1434
- 4) Vorlesungen: S. 3
Zur aristotelischen Tradition der philosophia practica und ihrer Transformation durch C. Wolff vgl. M. Riedel (Hg.): Rehabilitierung der praktischen Philosophie, Freiburg 1972, Bd. 2, bes. S. 261 ff.
- 5) Offenbar wird die klassische aristotelische Unterscheidung zwischen praxis und poiesis von Solger nicht aufgenommen. Der Solgersche Begriff der Praxis umfaßt beide Bereiche. Zum Sinn dieser Unterscheidung vgl. A.W. Müller: Praktisches Folgern und Selbstgestaltung nach Aristoteles, München 1982, S. 209 ff.
Eine moderne Aneignung dieser Tradition versucht H. Arendt: Vita activa, Stuttgart 1960. Es ist nicht ganz klar, wie weit diese Aneignung immer der Tradition, besonders Aristoteles selbst, gerecht wird. Außerdem ist offen, wie weit die aristotelische Unterscheidung z.B. im Rahmen der Handlungstheorie innerhalb der analytischen Philosophie sich durchhalten ließe, weil eventuell mehrere Unterscheidungen im Praxis-Poiesis-Kontrast zusammengekommen sind.

Zum Begriff des "Handlungsplans" als eines zentralen Elements der "intentionalistischen" Handlungsanalyse vgl. R. Tuomela: Erklären und Verstehen menschlichen Verhaltens, in: K.O. Apel u.a. (Hg.): Neue Versuche über Erklären und Verstehen, Frankfurt 1978, S. 47
Zum Kontrast Intentionalismus vs. Kausalismus allgemein vgl. z.B. A. Beckermann (Hg.): Handlungstheorie 2, Handlungserklärungen, Frankfurt 1977, S. 7-85

6) Vorlesungen: S. 2

Bei dieser Kritik läßt Solger ungeklärt, ob eventuell die Intentionen von Kant und Baumgarten ganz andere waren als seine eigenen und ob nicht Psychologie und Urteilslehre ebenso wie die hermeneutische "Wertlehre", die Solger selbst bietet, in der Ästhetik Platz finden könnten. Zu einer modernen Fortführung des Kantischen Ansatzes trägt besonders die Diskussion in der analytischen Philosophie bei, die unter dem Stichwort "philosophy of criticism" meist an die empiristische Tradition anknüpft, aber dadurch indirekt auch für die Kant-Interpretation wichtig wird. Vgl. z.B. M. Beauregard: Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism, New York 1958

Einen Überblick geben R. Bittner, P. Pfaff: Das ästhetische Urteil, Köln 1977 (Einleitung u. Nachwort)

Der Ansatz Baumgartens bei der Wahrnehmung wird von verschiedenen modernen Kritikern wieder aufgenommen. Vgl. z.B. E. Brock: Ästhetik als Vermittlung, Köln 1976, z.B. S. 1027 ff.
K.H. Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt 1981, S. 102 ff.

7) Vorlesungen: S. 5

Zur Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte und zur Bedeutung der "Kunstgelehrsamkeit" vgl. U. Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Wien 1966

Zum modernen Paradigma der Kunstgelehrsamkeit vgl. E. Gombrich: Aby Warburg. An intellectual biography, London 1970
E. Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, übers. von W. Höck, Köln 1975, S. 7-35

8) Vorlesungen: S. 8

Diese Zweckbestimmung der Ästhetik sollte eventuell zu einer Überdenken der These W. Henckmanns Anlaß geben, daß Solger selbst nicht in erster Linie theoretische Interessen verfolgt habe, sondern nur von den Hegelianern so mißverstanden worden sei. s. W. Henckmann: Nachwort zu "Erwin", a.a.O., S. 488

Bei der These, daß die Philosophie einen "originären Zugang zu den Inhalten der Kunst besitze, ist natürlich von der Metaphysik die Rede. Vgl. die Bemerkungen Adornos über die "Parallelität" von Kunst und metaphysischer Philosophie in "Ästhetische Theorie", a.a.O., S. 197 ff. Andererseits sollte nicht unterschlagen werden, daß Solger selbst an verschiedenen Stellen den Wert philosophischer Theorien eher instrumentell ansetzt. Das bedeutet aber nicht, daß die philosophische Analyse einen bloß formalen Charakter hat, wie in bestimmten Ansätzen der Wissenschaftstheorie. Die Konsequenzen werden besonders deutlich in der analytischen Geschichtsphilosophie. Vgl. W.H. Walsh: An Introduction to the Philosophy of History, London 1967, S. 15 ff.

- 9) Vorlesungen: S. 47
In diesem Verfahren Solgers liegt eine systematische Schwierigkeit, die den Kern seines Ansatzes berührt. (Vgl. den Schlußteil dieser Arbeit S. 165 ff.) Es ist schwer verständlich, daß der Alltagsverstand einerseits zur Erfassung der wesentlichen Gehalte der Kunst unzureichend sein soll, aber andererseits der common sense für eine Ableitung der wichtigsten Wertbegriffe und insbesondere für die Konstruktion der ästhetischen Werte durchaus genügen soll.
- 10) Vorlesungen: S. 48
- 11) Vorlesungen: S. 48
Zu einem Überblick über die Verwendung des Gegensatzes zwischen Einheit und Vielheit, besonders bei den Vorsokratikern vgl. außer der schon in Anm. 1, 41 zitierten Literatur den Überblick in: F.G. Peters: Greek Philosophical Terms. A Historical Lexicon, New York 1967, S. 78-83
Zum Universalienproblem vgl. die Sammlung historischer Texte bei R.I. van Iten: The Problem of Universals, New York 1970
Zur modernen Diskussion s. W. Stegmüller (Hg.): Das Universalienproblem, Darmstadt 1978
Zur fundamentalen Stellung des Universalienproblems unter den philosophischen Hauptproblemen vgl. D. Armstrong: A Theory of Universals. Universals and Scientific Realism, Cambridge 1978
- 12) Vorlesungen: S. 47
Zum Gegensatz zwischen Wahrnehmung, bzw. Anschauung und Begriff bei Kant vgl. z.B. P. Strawson: The Bounds of Sense, London 1975, S. 20 ff.
Der Unterschied zwischen Erscheinung und Wesen wird im Anschluß an Marx als besonders fundamental angesetzt in Th.W. Adorno: Negative Dialektik, Frankfurt 1966, S. 167 ff. Es ist zumindest fraglich, ob man die klassische Unterscheidung zwischen mundus sensibilis und mundus intelligibilis in der platonischen Tradition oder die Unterscheidung zwischen essentiellen und akzidentellen Eigenschaften bei Aristoteles einfach damit identifizieren sollte, wie das Adorno zu tun geneigt ist.
Zum Begriff der Essenz vgl. M. Slote: Metaphysics and Essence, Oxford 1974
Zum Begriff des "mundus intelligibilis" vgl. J. Ritter: Mundus Intelligibilis, Frankfurt 1937
Zu den Folgen für die platonische Kritik der Kunst vgl. R. C. Lodge: Plato's Theory of Art, London 1953
Zur Umdeutung des Begriffs des Intelligiblen bei Kant vgl. G. Prauss: Kant und das Problem des Ding an sich, Bonn 1974
- 13) Vorlesungen: S. 49
Zu den besonderen Problemen einer Einordnung der Idee des Schönen innerhalb der platonischen Philosophie, bes. im Phaidros, vgl. die Hinweise bei K.H. Bohrer: Plötzlichkeit, a.a.O., S. 115. Das Verhältnis dieses Elements in der platonischen Schönheitskonzeption zum Symmetriebegriff und die Wirkung des Motivs des ästhetischen Scheins auf die neuplatonische Verknüpfung von Schönheit und Glanz bedürfte stärkerer Beachtung.
Vgl. W. Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik, a.a.O., S. 139 ff., S. 361 ff.

- 14) Vorlesungen: S. 50
- 15) Vorlesungen: S. 51
Zum Ursprung dieses Gegensatzes vgl. W. Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik, a.a.O., S. 128 ff.
- 16) Vorlesungen: S. 52
Zur Rolle des Begriffs der Anschauung in der Romantik vgl. I. Berlin: Wider das Geläufige, a.a.O., S. 83 ff.
Zur Rolle des Begriffs der "intellektuellen Anschauung" bei frühen Schelling vgl. M. Frank, G. Kurz: Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen, Frankfurt 1975, bes. S. 225 f.
Zur parallelen Zentralstellung des Begriffs bei Schopenhauer vgl. A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtl. Werke hg. von A. Hübscher, z.B. 3, 96
- 17) Vorlesungen: S. 53
Zu dieser Eigenart der Anschauung vgl. F.W.J. Schelling: Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, hg. von H. Glockner, Stuttgart 1954, z.B. S. 70
- 18) Vorlesungen: S. 55
- 19) Vorlesungen: S. 56
Die Einführung des Subjekt-Objekt-Gegensatzes, nachdem die durch das "höhere Selbstbewußtsein" erkennbare Einheit der idealen Sphäre gewonnen ist, erlaubt es erst, die vier Wertbereiche des Wissens, des Handelns, der Religion und der Kunst zu konstruieren. Die Gegensätze zwischen Einzelem und Allgemeinem sowie zwischen Einheit und Vielheit dienen dann nur der Abgrenzung des Alltagsverstandes vom "höheren Selbstbewußtsein". Innerhalb der Erläuterung der "ästhetischen Grundbegriffe" im folgenden Kapitel treten mit dem Subjekt-Objekt-Gegensatz in unterschiedlicher Weise zusammenhängende Unterschiede als Gliederungsgesichtspunkte auf. Es sind vor allem die Gegensätze zwischen Geist und Körper, Freiheit und Notwendigkeit, Individualität und Natur, Subjekt und Objekt sowie Idee und Realität, die in der Kombination mit dem Schönheitsbegriff die ästhetischen Grundbegriffe abzuleiten erlauben. s.u. S. 23 ff.
Die prinzipielle Kritik, die in letzter Zeit E. Tugendhat am Subjekt-Objekt-Gegensatz in der Philosophie des Deutschen Idealismus geübt hat, kann hier unbeachtet bleiben, zumal die Kritik selbst viele Schwächen aufweist. Besonders klar ist das Versagen des Tugendhatschen Ansatzes bei den sprachlichen Ausdrücken für psychische Phänomene angesichts der Analyse der Wahrnehmung und in der Unterschätzung der Wichtigkeit der Unterscheidung zwischen Denken und Sein zugunsten der Unterscheidung zwischen Subjekt und Prädikat. Außerdem ist der Bewußtseinsbegriff Tugendhats keineswegs gegen Einwände wie etwa den einer falschen Angleichung an kognitive Paradigmata gefeit, die es verhindert, daß Tugendhats Analyse z.B. den nichtpropositionalen Empfindungen gerecht werden kann. Vgl. E. Tugendhat: Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung, a.a.O., z.B. S. 14-26
- 20) Vorlesungen: S. 66
- 21) Vorlesungen: S. 67

- 22) Vorlesungen: S. 71
 In dieser Einschätzung liegt eine besonders enge Verbindung zu Schelling in der Phase seiner Identitätsphilosophie.
 Vgl. F.W.J. Schelling: System des transzendentalen Idealismus, a.a.O., S. 279 ff., S. 297
 Die These von der Ästhetik als "neuem Organon" der Philosophie befindet sich unter dem Titel "Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie" oder: Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus" ebenfalls am Schluß des ganzen Systems, S. 281 ff.
 Vgl. auch F.W.J. Schelling: Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, a.a.O., S. 175 ff.
 s. dazu O. Marquard: Kant und die Wende zur Ästhetik, in Zs.f.phil.Forschung, Bd. 16, 1962, S. 231-243 sowie 363-374.
 D. Jähnig: Schelling. Die Kunst in der Philosophie, Pfuldingen 1969, Bd. 1, S. 9-23, Bd. 2, S. 17-51
- 23) Vorlesungen: S. 73
 Zu den Schwierigkeiten bei der Konkretisierung dieser Aufhebung s.u. S. 168
- 24) Vorlesungen: S. 72
- 25) Vorlesungen: S. 73
 Vgl. das entsprechende Theorem bei Kant: Kritik der Urteilskraft B 32 ff.
- 26) Vorlesungen: S. 75
 Über Pindar s.u. S. 128
- 27) Vorlesungen: S. 76
- 28) Vorlesungen: S. 78
 Zur Unterscheidung verschiedener Schönheitsbegriffe auf Grund der unterschiedlichen Anwendungsbereiche der ästhetischen Termini in der griechischen Literatur vgl. J. Walther: Geschichte der Ästhetik im Altertum ihrer begrifflichen Entwicklung nach, Leipzig 1893, S. 38-101
- 29) Vorlesungen: S. 79
 Zum Problemkomplex des "Interessanten" vgl. A. Bäumler: Irrationalitätsproblem, a.a.O., bes. S. 56 f.
- 30) Vorlesungen: S. 80
 Zur Stellung der Anamneselehre im Zusammenhang der platonischen Philosophie vgl. z.B. I.M. Crombie: An Examination of Plato's Doctrines, London 1962, Bd. 2, S. 135 ff.
- 31) Vorlesungen: S. 81
- 32) Vorlesungen: S. 81
 Die Vorstellung der kausalen Geschlossenheit der Welt beansprucht als neuzeitliche Errungenschaft P. Bieri (Hg.): Analytische Philosophie des Geistes, Königsstein 1981, S. 6 ff.
 Eine Entwicklung innerhalb der Neuzeit sieht H. Blumenberg: Artikel "Transzendenz und Immanenz", in K. Gallig u.a. (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6, Tübingen 1957, Sp. 989-997
- 33) Vorlesungen: S. 82

- 34) Vorlesungen: S. 83
Zu den Theorien Schillers und Schlegels vgl. P. Szondi:
Poetik und Geschichtsphilosophie 1, a.a.O., zu Schiller
S. 149-183, zu Schlegel S. 99-148
- 35) Vorlesungen: S. 83
- 36) Vorlesungen: S. 84
Die "Rettung" des Schönen in der Kunst ist eine Grundfigur
des "Erwin". Die Aporien besonders der ersten beiden Bücher
führen zu der These, daß das Schöne nur in der Kunst geret-
tet werden könne.
- 37) Vorlesungen: S. 85
Zum Begriff der "werdenden Schönheit" vgl. die Definition
der Anmut als "Schönheit in der Bewegung" bei Schiller,
s.u. S. 29. Vgl. F. Schiller: Über Anmut und Würde, hg. vom
K. Berghahn, Stuttgart 1971, S. 70
- 38) Vorlesungen: S. 86 f.
- 39) Vorlesungen: S. 87
Zur Kritik des Gegensatzes zwischen Statik und Dynamik s.
Th.W. Adorno: Soziologica II, Frankfurt ²1967, S. 223 ff.
Zur historischen Herkunft dieser Begriffe vgl. W. Lepenies:
Das Ende der Naturgeschichte, Frankfurt 1978
- 40) Vorlesungen: S. 88
Vgl. I. Kant: Kritik der Urteilskraft B 79 ff.
- 41) Vorlesungen: S. 88
- 42) Vorlesungen: S. 89
- 43) Vorlesungen: S. 89
Die Begriffsverschiebung bei Burke kritisiert Solger auch
in der "historischen Einleitung", S. 27 f.
Die Begriffsentwicklung im englischen Empirismus wird knap-
charakterisiert in dem Artikel von M. Beardsley: Aesthe-
tics, History of, in P. Edwards (Hg.): Encyclopedia of Philo-
sophy, a.a.O., S. 25-27
- 44) Vorlesungen: S. 89
Zu den Gründen der Melancholie im Zusammenhang mit dem
griechischen Fatalismus s.u. S. 47
Vgl. F.W.J. Schelling: Philosophie der Kunst, Darmstadt
1960 (1859), S. 213 ff.
s. W. Lepenies: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt
1969
R. Klibansky (Hg.): Saturn and Melancholy, Liechtenstein
1979, bes. den Beitrag von E. Panofsky
- 45) Vorlesungen: S. 90
Zur Prozeß-Resultat-Dichotomie bei Hegel vgl. H. Borchard:
Subjekt. Versuch zur Ontologie bei Hegel, München 1968,
bes. S. 89 ff.
- 46) Vorlesungen: S. 91
Zur Tradition des Gegensatzes angeboren vs. erworben vor a-
lem in der Philosophie des Geistes vgl. S.P. Stich (Hg.):
Innate Ideas, Berkeley 1975
- 47) Vorlesungen: S. 91
Zu der Verknüpfung des deontischen Grundbegriffs des Sol-
lens mit dem Gedanken der Unerreichbarkeit, d.h. der These
einer prinzipiellen Erfüllungsdifferenz zwischen Sein und

Sollen ist Hegels Kritik an Fichte besonders signifikant, vgl. O. Marquard: Hegel und das Sollen, in O. Marquard: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, Frankfurt 1973, S. 37-51

48) Vorlesungen: S. 91

Das bedeutet natürlich nicht, daß Solgers prinzipielle Vorbehalte gegenüber allen Realisierungen des Idealen hinfällig würden, wie schon die Einschränkung "menschennögliche Erscheinung" zeigt.

49) Vorlesungen: S. 92

Die Praxisabhängigkeit der Ästhetik bei Solger bedeutet nicht, daß Kunstverständnis ohne eigene ästhetische Praxis unmöglich ist, sondern daß die Theorie auf die künstlerische Aktivität als Ermöglichungsbedingung ihrer Gegenstände angewiesen ist.

50) Vorlesungen: S. 93

51) Vorlesungen: S. 93

52) Vorlesungen: S. 93

Zu den verschiedenen Formen des Bilderstreits vgl. z.B. M. Warnke (Hg.): Bildersturm, Frankfurt 1977

H. Bredekamp: Kunst als Medium sozialer Konflikte, Frankfurt 1975

53) Vorlesungen: S. 94

Zu Michelangelo vgl. die Anm. bei W. Henckmann: Kommentar zum "Erwin", a.a.O., S. 554

54) Vorlesungen: S. 95

55) Vorlesungen: S. 95

s.u. die Bemerkungen über die Tragödie in der Dramentheorie S. 139 f.

Als Überblick über die Tragödientheorien, bes. der deutschen Tradition vgl. z.B. W. Kaufmann: Tragödie und Philosophie, Tübingen 1980

56) Vorlesungen: S. 96

57) Diese Metapher Th.W. Adornos läßt sich für das Verständnis Solgers mit Gewinn benutzen. Das ganze Kapitel über die "apparition" des Kunstschönen in der "Ästhetischen Theorie" weist verschiedene Übereinstimmungen zu Solger auf, besonders in der Betonung des transitorischen Charakters der Objekte der Kunst. s. Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 122-154

58) Vorlesungen: S. 96

59) Vorlesungen: S. 97

Die Kritik der Mitleidstheorie des Tragischen ist wahrscheinlich zunächst gegen Erscheinungen in der Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels gerichtet. Vgl. P. Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt 1973, bes. S. 156 ff. Solgers abschätziges Urteil über Grillparzer steht mit dieser Kritik in Zusammenhang (Vgl. "Nachgelassene Schriften") In manchen Punkten zielt Nietzsches Kritik an Schopenhauers Mitleidstheorie der Tragödie in eine ähnliche Richtung wie die Kritik Solgers.

60) Vorlesungen: S. 97

Zu diesem eher gnostischen Motiv vgl. H. Jonas: Gnosis und spätantiker Geist, Göttingen ³1964, S. 106, Das "Geworfen-

- 61) Vorlesungen: S. 97
Solger unterscheidet hier nicht scharf genug zwischen dem Glauben an die Objektivität des Idealen, der für die Selbst- aufopferung Voraussetzung sein mag und der tatsächlichen Objektivität.
- 62) Vorlesungen: S. 98
- 63) Zur Katharsis als Affekttherapie vgl. H. Flashar: Art. "Katharsis", in J. Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., Sp. 784-786. Flashar verweist besonders auf die Forschungen von J. Bernays, der den medizinischen Sinn der Katharsis zuerst herausgearbeitet hat.
- 64) Vorlesungen: S. 99
Zum Neostoizismus vgl. G. Abel: Stoizismus und frühe Neuzeit, Berlin 1978
Zur allgemeinen geistesgeschichtlichen Situation im Frankreich des 17. Jahrhunderts vgl. L. Goldmann: Le Dieu caché, Paris 1955
Zur Affektenlehre der antiken Stoiker vgl. J.N. Rist: Stoic Philosophy, Cambridge 1969, S. 22-54
- 65) Zur traditionellen Einschätzung des Komischen vgl. J. Ritter: Über das Lachen, in: Subjektivität, a.a.O., S. 84 ff.
- 66) Vorlesungen: S. 100
- 67) Vorlesungen: S. 101
Ansätze zu einer "Ästhetik des Häßlichen" sind angesichts dieses Urteils bei Solger nicht zu erwarten.
- 68) Eine Parallele findet sich noch sehr viel später bei H. Broch in seinem Essay über den Kitsch als das "Böse im Wertsystem der Kunst", vgl. H. Broch: Schriften zur Literaturtheorie, hg. von P.M. Lützeler, Frankfurt 1975, S. 119-157
- 69) Vorlesungen: S. 102
Vgl. die Bemerkungen zu Lukian und Wieland und ihrer "falschen" Ironie, s.u. S. 92
Zum Reflexionspotential des Zynismus als Kritik des Moralismus vgl. H. Niehues-Pröbsting: Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus, München 1979
- 70) Vorlesungen: S. 102
Zum Topos der "Verhäßlichung der Welt" vgl. K.H. Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, München 1978
- 71) Vorlesungen: S. 103
- 72) Vorlesungen: S. 104
- 73) Vorlesungen: S. 104
- 74) Vorlesungen: S. 105
s.u. über den Humor, S. 78 ff. das Belegmaterial für die These von W. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft, a.a.O., S. 29-46. Es geht aber wohl zu weit, die auf die künstlerische Produktion bezogenen Passagen der Vorlesungen für wichtiger als den Solgerschen Ansatz bei dem Verhältnis von Idee und Realität zu betrachten. Der Aufbau der "Vorlesungen" ist nur von diesem Ansatz her zu verstehen und nur so können alle Teile, z.B. auch der Teil über die "ästhetischen Grundbegriffe", die Stoffe der Kunst und die "Besondere Kunstlehre" einbezogen werden s.u. zusammenfassend S. 165 ff.

- 75) Vorlesungen: S. 106
Vgl. die Kritik an den Satirikern Persius und Juvenal, weil sie den Bezug zu den Ideen nicht klar genug machen. s.u. S. 118
- 76) Vorlesungen: S. 107
- 77) Vorlesungen: S. 107
- 78) Vorlesungen: S. 108
In der Tendenz, ästhetische Begriffe an die künstlerische Praxis zu binden, liegt eine Inkompatibilität mit der platonischen Theorie der Schönheit, die mehr von "objektiven" Eigenschaften der Gegenstände spricht. Vgl. W. Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik, a.a.O., S. 386 ff.
Vgl. auch E. Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980, S. 108 ff.
- 79) Vorlesungen: S. 108
Hier ist offenbar an so etwas wie die Aristotelische Analyse der Veränderung als Umschlag zwischen Gegensätzen gedacht. Vgl. dazu z.B. W. Bröcker: Aristoteles, Frankfurt ³1964, S. 54 ff.
Zur Kritik der Veränderung nur zwischen konträren Qualitäten, die in der spätmittelalterlichen Philosophie ausgebildet wurde, vgl. G.E.M. Anscombe-P. Geach: Three Philosophers, Oxford ⁴1973, S. 93
- 80) Vorlesungen: S. 109
Zum Verständnis dieses Gedankens ist weniger die Vorstellung der "Metabolē" zwischen Gegensätzen als die des Übergangs von der Potenz zum Akt in der Bewegung wichtig. Vgl. W. Bröcker, Aristoteles, a.a.O., S. 66 ff.

3.

- 1) Vorlesungen: S. 110-256
- 2) Vorlesungen: S. 110-126
Zur Unterscheidung Subjekt-Akt-Objekt im Anschluß an Meinong vgl. B. Russell: The Analysis of Mind, London 1918, S. 15 ff.
- 3) Vorlesungen: S. 110
Zu den Beschreibungs-kontrasten, die meist in der Handlungstheorie auftreten vgl. N. Rescher: Handlungsaspekte, in G. Meggle (Hg.): Analytische Handlungstheorie 1. Handlungsbeschreibungen, Frankfurt 1977
Vgl. auch den Überblick über Probleme der Handlungstheorie bei M. Brand (Hg.): Action Theory, Dordrecht 1976 sowie die Bibliographie in G. Meggle (Hg.): ibidem, S. XI-XXVI
- 4) Vorlesungen: S. 111
Zu diesem Gegensatz vgl. D. Davidson: The individuation of Events, in D. Davidson: Essays on Actions and Events, Oxford 1980, S. 163 ff.
- 5) Vorlesungen: S. 112
Zu der Bedeutung des Ausdrucks bei Hegel vgl. G.W.F. Hegel: Ästhetik, hg. von F. Bassenge, Frankfurt 1955, bes. S. 77 ff. u. S. 155-175
Zur Verwendung des Begriffs in der Hegelnachfolge s. F.Th. Vischer: Ästhetik, a.a.O., 2. Teil: Das Schöne in einseitiger Existenz, 2. Abschnitt: Die subjektive Existenz des Schönen oder die Phantasie, B Die Geschichte der Phantasie oder des Ideals, S. 479-492
- 6) Vorlesungen: S. 112
- 7) Vorlesungen: S. 113
- 8) Vorlesungen: S. 114
- 9) Vorlesungen: S. 115
Der Gegensatz zwischen "subjektivem" und "objektivem Faktor" spielt bekanntlich vor allem in der Geschichte des Marxismus eine große Rolle. Er läßt sich aber auch mit Gewinn auf die Analyse der künstlerischen Produktion übertragen.
- 10) Vorlesungen: S. 115
Dieser Gedanke setzt natürlich voraus, daß die künstlerische Produktion nicht vollständig kontrolliert abläuft. Zu entsprechenden Theoremen in der Nachfolge der Platonischen Enthusiasmus-Theorie und in Zusammenhang mit dem Genieproblem s.u. S. 39 u. S. 74
- 11) Vorlesungen: S. 116
Die Bedeutung der Technik ist heute infolge der Nachwirkung des Russischen Formalismus natürlich noch weit mehr bewußt als zu Solgers Zeit. Vgl. V. Erlich: Russischer Formalismus übers. von M. Lohner, Frankfurt 1973.
- 12) Vorlesungen: S. 117
- 13) Vorlesungen: S. 117
Zu der Platonischen Gestalt dieses Motivs vgl. R.C. Lodge, Plato's Theory of Art, a.a.O.

- A. Müller: Autonome Theorie und Interessedenken. Studien zur politischen Philosophie bei Platon, Aristoteles und Cicero, Wiesbaden 1971, S. 1-66
 Zum Genieproblem vgl. J. Ritter: Artikel "Genie", in J. Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., Bd. 3, Sp. 279-309 u. H. Weinrich: Artikel "Ingenium", in J. Ritter (Hg.): ibidem, Bd. 4, Sp. 360-363
- 14) Solche Tendenzen in der Psychoanalyse und im Surrealismus könnten nur anachronistisch auf Solger zurückprojiziert werden. Vgl. E. Kries, Die ästhetische Illusion, übers. von P. Schütze, Frankfurt 1977 sowie bes. M. Ernst: Was ist Surrealismus? in G. Metken (Hg.): Als die Surrealisten noch recht hatten, Stuttgart 1976, S. 323 ff.
- 15) Vorlesungen: S. 119
 Die These von der Toleranz des Genies erinnert stark an die Selbsteinschätzung Goethes in Dichtung und Wahrheit, z.B. im Kontrast zu seinem Leipziger Freund Behrisch, s. J.W. Goethe: Werke in 6 Bde., hg. von E. Schmidt, Bd. 5, Leipzig o.J., S. 213
- 16) Vorlesungen: S. 120
- 17) Vorlesungen: S. 120
 Zum Begriff der Kultur s.u. S. 171.
 Diese funktionale Bestimmung des Genies erinnert z.B. an A. Gides Wort von den "Leuchttürmen".
- 18) Vorlesungen: S. 121
- 19) Vorlesungen: S. 123
- 20) Vorlesungen: S. 123
- 21) Vorlesungen: S. 123
- 22) Vorlesungen: S. 123
 Zum Parteienthusiasmus vgl. den Aufsatz in den "Nachgelassenen Schriften" "Über patriotischen Enthusiasmus", a.a.O., S. 387-423
- 23) Vorlesungen: S. 125
 Ähnliche Gegensätze wie der zwischen Ironie und Begeisterung bei Solger kommen natürlich in der Literatur häufiger vor. Vgl. z.B. P. Szondi: Hölderlin-Studien, Frankfurt 1970, S. 112, über die Spannung zwischen "Pathos und Präzision" oder die Formel von der "Junonischen Nüchternheit" als Gegengewicht zum Pathos, S. 131
- 24) Vgl. dazu W. Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik, a.a.O., über die griechische Einteilung der Künste nach dem Maß ihrer Rationalität und Lehrbarkeit. Hier liegt eine Quelle für den Kontrast zwischen Dionysischem und Apollinischem bei Nietzsche, der natürlich, unter Wagnerischen Auspizien, unmittelbar auf die Romantik, bes. F. Schlegel, zurückweist. Zu dieser Tradition s. A. Bäuml: Das mythische Weltalter, München 1965 (1926), S. 257 ff.
- 25) s.o. S. 18
- 26) Vorlesungen: S. 125
 In ähnlicher Weise wurden philosophische Theorien oft von Künstlern, z.B. F. Schiller oder R. Wagner, verwendet, um sich über ihre eigene Praxis besser Rechenschaft geben zu können.

- 27) Vorlesungen: S. 126-182
- 28) Vorlesungen: S. 126-136
- 29) Der Ausdruck "Darstellungsweisen" könnte vielleicht die falsche Meinung nahelegen, daß es sich bei der Symbolisierung um etwas Formales handelt. Die Tatsache, daß Solger die Frage der Symbolisierung im Zusammenhang mit den Inhalten der Kunst behandelt, erklärt sich aber nur, wenn man erkennt, daß Symbol und Allegorie mit der Beziehung zwischen den Inhalten der Kunst und der idealen Sphäre zu tun haben.
- 30) Vorlesungen: S. 127
- 31) Vorlesungen: S. 127
Zum modernen, umfassenden Zeichenbegriff vgl. z.B. U. Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972
Eine einführende Anwendung auf die Analyse der bildenden Kunst geben z.B. G. Kerner, R. Duroy: Bildsprache, München 1979
Zu der Variante der Semiotik in der Nachfolge M. Benses vgl. M. Bense, E. Walther: Wörterbuch der Semiotik, Köln 1973
- 32) Vorlesungen: S. 128
- 33) Vorlesungen: S. 128
Zur Möglichkeit, den Begriff des Urteils unabhängig von der Sprache zu verwenden, vgl. die Überlegungen bei C.S. Peirce
s. J. Passmore: A hundred Years of Philosophy, Harmondsworth 1966, S. 141 ff.
- 34) Vorlesungen: S. 129
s. I. Kant: Kritik der reinen Vernunft, A 137-148
Zur Ausweitung dieses Begriffs vgl. F.W.J. Schelling: Philosophie der Kunst, Darmstadt 1960, S. 51 (Ges. Werke S. 407)
Zu Kant vgl. M. Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik, a.a.O., S. 85-106
- 35) Vorlesungen: S. 129
- 36) Vorlesungen: S. 129
- 37) Vorlesungen: S. 130
Zu dieser Charakterisierung vgl. K.Ph. Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen, Berlin 1981, S. 246-279. Vgl. o. S. 27. In dem Zusammenhang mit der Wirkung des Schönen zitiert Solger selbst K.Ph. Moritz.
- 38) Vorlesungen: S. 130
- 39) Vorlesungen: S. 131
Besonders dramatisch wurde dieser Zug der antiken Mentalität von K.Ph. Moritz dargestellt. Vgl. den Bericht A.v. Humboldts über Moritz' Vorlesungen in Berlin 1789, wo von einem "wahren Monadenfressen" die Rede ist. Vgl. H.J. Schrimm: K.Ph. Moritz, Stuttgart 1980, S. 102
Zum Grund der Melancholie der antiken Skulptur vgl. auch F.W.J. Schelling: Philosophie der Kunst, a.a.O., S. 262, "Die plastische Kunst stellt die höchste Berührung des Lebens mit dem Tode dar".
- 40) Vorlesungen: S. 131

- 41) Vorlesungen: S. 131
Vgl. z.B. die Definition der Allegorie in H. Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik, München 1967, S. 139, § 423
- 42) Vorlesungen: 132
Zum Zusammenhang von Personifikation und Allegorie in der römischen Religion vgl. R. Heinze: Vom Geist des Römertums, Darmstadt 1972, S. 72 (zur "Fides")
Das Element der Dynamik im Solgerschen Allegoriebegriff mag mit der Definition der Allegorie als "fortgesetzte Metapher" bei Quintilian zusammenhängen, durch die ein erzählerisches Moment in die Allegorie hineinkommt. Für die Erzählung gilt aber das dynamische "Bewegungsaxiom", s.u. S. 105. Einen Überblick über die verschiedenen allegorischen Textformen gibt R. Dithmar: Fabeln, Parabeln und Gleichnisse, München 1976, bes. S. 11-31. Zur Theorie: R. Dithmar: Die Fabel, Paderborn, 1974
- 43) Vorlesungen: S. 132
Zum Ursprung allegorischer Redeweisen der christlichen Überlieferung in den Gleichnissen Jesu vgl. A. Jülicher: Die Gleichnisreden Jesu, Darmstadt 1963, sowie J. Jeremias: Die Gleichnisse Jesu, Göttingen 1958
- 44) Zum Begriff der Epiphanie in der griechischen Religion vgl. K. Kerényi: Antworten der Griechen, in H.J. Schultze: Wer ist das eigentlich - Gott?, Frankfurt 1973, S. 128 ff.
H. Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: H.R. Jauß (Hg.): Poetik und Hermeneutik II, München 1964, S. 9-27, spricht von dem Wirklichkeitsbegriff der "momentanen Evidenz", der für die Griechen typisch sei.
- 45) Vorlesungen: S. 133
- 46) Vorlesungen: S. 134
- 47) Vorlesungen: S. 134
Eine eindringliche Schilderung der Kunstbegeisterung im Italien der Renaissance, die der antiken Begeisterung wohl in nichts nachstand, findet sich bei E. Rosenstock-Huessey: Die europäischen Revolutionen und der Charakter der Nationen, Jena 1931, S. 181 ff.
- 48) Vorlesungen: S. 135
Eine grundsätzliche Entgegensetzung von Symbol und Allegorie die, wie bei Solger, zur Epochensignatur ausgeweitet wird, findet sich bei W. Benjamin, der gleichzeitig das Goethesche Verdikt über die Allegorie revidieren will. Vgl. W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt 1972, bes. S. 174-184
Zur Bedeutung der Allegorie für die neuere Literatur vgl. V. Calin: Auferstehung der Allegorie, übers. von H. Darmstieber, Wien 1975
R. Assunto: Theorie der Literatur bei Schriftstellern des 20. Jahrhunderts, Reinbeck 1975, S. 44-54, wo die verschiedenen allegorischen Formen geschildert werden, die dem Zusammenspiel von Literatur und Wissenschaft oder Literatur und sonstigen Geistesströmungen wie Marxismus und Psychoanalyse entstammen.
Schließlich: H.G. Gadamer: Wahrheit und Methode, a.a.O., S. 66 ff., "Rehabilitierung der Allegorie. Die Grenze der Erlebniskunst"

49) Vorlesungen: S. 135

50) Vorlesungen: S. 135

Diese Formulierung ist im Anschluß an E. Cassirers mittlerweile topische Entgegensetzung von Substanzbegriff und Funktionsbegriff gewählt. Vgl. E. Cassirer: Substanzbegriff und Funktionsbegriff, Berlin 1910

Vgl. die Darstellung bei H. Noack: Artikel "Funktion" in J. Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., Bd. 2, Sp. 1141

51) Zu diesem Zusammenhang vgl. z.B. E. Dijksterhuis: Die Mechanisierung des Weltbilds, übers. von H. Habicht, Heidelberg 1956

Zum Zusammenhang zwischen Weltbild und Weltanschauung, d.h. der Bewertung des Weltbilds vgl. W. Dilthey: Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation, Göttingen 1917

Zum Ansatz vgl. O. Marquard: Weltanschauungstypologie, in O. Marquard: Schwierigkeit mit der Geschichtsphilosophie, a.a.O., S. 107-121

Zur Verknüpfung von Weltanschauungsanalyse und Wissenschaftstheorie vgl. F. Suppe: The structure of scientific Theories, Urbana 1977, S. 125 ff.

Eine neuere Variante einer solchen Weltanschauungsanalyse findet sich bei H. Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt 1966. Der Ansatz Blumenbergs für seine Epochenkonstruktion liegt in einer These über die Veränderung des "Wirklichkeitsbegriffs". Besonders deutlich in H. Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, a.a.O., S. 9-27

52) Vorlesungen: S. 136

Wegen der Verwendung dieses Gegensatzpaares zur Charakterisierung des Unterschieds zwischen antikem Heidentum und Christentum ist der Ausdruck "Mystik" bei Solger wohl am ehesten mit der historischen Verortung des Christentums unter den spätantiken Mysterienreligionen in Verbindung zu bringen. Dazu: C. Schneider: Geistesgeschichte der christlichen Antike, München 1970, S. 125 ff.

R. Bultmann: Das Urchristentum im Rahmen der antiken Religionen, Reinbeck 1962, S. 146-167

53) Vorlesungen: S. 137

Zum Begriff des Mythos vgl. u.a. K. Kerenyi (Hg.): Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos, Darmstadt 1967

G.S. Kirk: The Nature of Greek Myths, Harmondsworth 1974

C. Levi-Strauss: Mythos und Bedeutung, Frankfurt 1980

Auch für die moderne Diskussion aufschlußreich ist die Darstellung und Kritik der verschiedenen Formen "allegorischer Mythendeutung", denen die Forderung nach "tautegorischer"

Interpretation entgegengestellt wird in: F.W.J. Schelling: Philosophie der Mythologie, hg. von K.F.A. Schelling, Darmstadt 1976, 1.-10. Vorlesung

54) Vorlesungen: S. 137

55) Vorlesungen: S. 138

Zur Verknüpfung zwischen Religion und Kunst, die ein solches Grundmotiv ist, s.o. S. 30. Von der Sache her könnte man fragen, ob nicht die Frage der Religion noch vor der Unterscheidung der verschiedenen symbolischen Darstellungsweisen behandelt werden müßte, da sich der Künstler zuers in religiöser Einstellung auf die ideale Sphäre bezieht und dann erst die Umsetzung in künstlerische Inhalte beginnt.

- 56) Vorlesungen: S. 139
Zu den drei "Potenzen" der Kultur s.u. S. 171
Bei dem Solgerschen Naturalismusbegriff sind moderne Vorstellungen wie die Forderung nach Dominanz der Naturwissenschaften innerhalb des Wissenschaftsspektrums fernzuhalten.
- 57) Vorlesungen: S. 140
Zu den klassischen Formen der Unterscheidung von Determinismus und Fatalismus vgl. G.W. Leibniz: Die Theodizee, übers. von A. Buchenau, hg. von M. Stockhammer, Hamburg 21968
Zur modernen Diskussion vgl. U. Pothast: Die Unzulänglichkeit der Freiheitsbeweise, Frankfurt 1980
- 58) Vorlesungen: S. 140
- 59) Vorlesungen: S. 141
- 60) Vorlesungen: S. 141
Damit ist keine naturalistische Allegorese der griechischen Götter gegeben, man sollte sich vielleicht eher an moderne Versuche wie den W.F. Ottos erinnern, die Bedeutung der griechischen Götter verständlich zu machen. Vgl. W.F. Otto: Die Götter Griechenlands, Frankfurt 31947
- 61) Vorlesungen: S. 142
Zur Rolle des höchsten Gottes in den verschiedenen Phasen des theogonischen Prozesses bei Hesiod vgl. "Solgers mythologische Ansichten, aus seinen Papieren zusammengestellt von K.O. Müller", sowie "Ideen über die Religion der Griechen und einiger anderer Völker des Altertums" in K.W.F. Solger: Nach gelassene Schriften, a.a.O., S. 676-761
- 62) Vorlesungen: S. 143
Der "Ödipus auf Kolonos" ist Solgers Lieblingsbeispiel für ein epochentranszendierendes Kunstwerk.
- 63) Vorlesungen: S. 143
Der Begriff der "Kunstwelt" ist hier auf einen anderen Zusammenhang übertragen als in der "institutional theory of art", der er entstammt. Vgl. z.B. G. Dicki Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis, Ithaca 1974
- 64) Vorlesungen: S. 144
- 65) Die Mystik in dieser Deutung ist die passende Religion für den "twice born" in der Typologie von W. James: Varieties of religious experience, London 1952, S. 77 ff.
- 66) Vorlesungen: S. 144
Zur zentralen Bedeutung der Allegorese für die "Entstehung des christlichen Dogmas" vgl. H.A. Wolfsson: The Philosophy of the Church Fathers, Cambridge, Mass. 31970, S. 24-72
Zu den Voraussetzungen bei Philo vgl. H.A. Wolfsson: Philo. Foundations of Religious Philosophy in Judaism, Christianity and Islam, Cambridge, Mass. 41968, S. 115-138
Zur besonderen Bedeutung der Allegorie für Augustinus vgl. P. Brown: Der heilige Augustinus, übers. von J. Bernhard, München 1975, bes. S. 228 ff. Zur Barock-Allegorie: W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, a.a.O., bes. S. 193-211
- 67) Vorlesungen: S. 145
Zu dieser Gefahr und der Verwechslung des christlichen Erlösers mit den antiken Heilsbringern vgl. z.B. C. Schneider: Geistesgeschichte der christlichen Antike, a.a.O. S. 262 ff.

- 68) Vorlesungen: S. 146
- 69) Vorlesungen: S. 147
Zur Aufhebung des Bilderverbots in der westlichen Kirche seit der Karolingerzeit vgl. R. Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, übers. von C. Baumgarth, Köln 1963
- 70) Vorlesungen: S. 147
Zum Verhältnis von Kerygma und Geschichte vgl. z.B. O. Culmann: Christus und die Zeit, Zürich 1946
- 71) Vorlesungen: S. 148
Zu den unterschiedlichen Versuchen zur Erneuerung der christlichen Kunst in der Romantik vgl. R. Huch: Die Romantik, 2 Bde., Leipzig ⁵1917
R. Benz: Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung, Leipzig ⁴1937
Zur Entwicklung in der Malerei vgl. u.a. die Illustrationen bei E. Kleßmann: Die deutsche Romantik, Köln 1979, S. 41 ff.
- 72) Vorlesungen: S. 149
- 73) Vorlesungen: S. 149
- 74) Vorlesungen: S. 151
- 75) Vorlesungen: S. 151
Zur Rolle dieser religiösen Entwicklungen in der Renaissance, die z.B. für das Faustmotiv wichtig sind, vgl. E. Cassirer: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Darmstadt ⁴1963, bes. S. 103 ff., S. 156-162
- 76) Vorlesungen: S. 152
Als Versuch einer Charakteristik des deutschen im Unterschied zum romanischen Naturgefühl vgl. z.B. B. Haftmann: Skizzenbücher zur Kultur der Gegenwart, München 1960, S. 136 ff.
- 77) Vorlesungen: S. 153
Solger betont in diesem Zusammenhang die Unverzichtbarkeit des Wunderbaren für die Kunst überhaupt. Das hängt damit zusammen, daß der Sinn für das Wunderbare einen Teil des Sinns für das Schöne ausmacht.
- 78) Vorlesungen: S. 154
Solger denkt wohl an die Verwendung des deus ex machina im antiken Theater im Unterschied z.B. zu den Orakeln in der Tragödie.
- 79) Vorlesungen: S. 154
- 80) Vorlesungen: S. 155
Zur Rolle des Unheimlichen in der neueren Kunst vgl. M. Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, 2 Bde., München 1970
- 80a) Vorlesungen: S. 156
- 81) Vorlesungen: S. 157
- 82) Zum Kontrast zwischen Isolationismus und Kontextualismus s. J. Hospers: Artikel "Aesthetics, Problems of", in P. Edwards (Hg.): The Encyclopedia of Philosophy, a.a.O. Bd. 1, S. 44 ff.
- 83) Vorlesungen: S. 157

- 84) Vorlesungen: S. 157
Zur Bedeutung des "heiligen Humanus" in der Hegelschen Ästhetik vgl. G.W.F. Hegel: Ästhetik I, a.a.O., S. 581
- 85) Vorlesungen: S. 158
- 85a) Vorlesungen: S. 158
Zur Kritik deskriptiver Literatur s.u. S. 105
- 86) Vorlesungen: S. 159
Vgl. die lebhafteste Schilderung eines mißglückten Versuchs zu einem "Universalepos" in K.Ph. Moritz: Anton Reiser, Frankfurt 1979, S. 258 ff.
- 87) Vorlesungen: S. 159
- 88) Vorlesungen: S. 159
- 89) Vorlesungen: S. 160
Zum Gegensatz zwischen Charakterisieren und Idealisieren im 18. Jahrhundert vgl. A. Bäumler: Irrationalitätsproblem, a.a.O., S. 232 ff.
Zum Gegensatz zwischen Realismus und Idealismus in der deutschen Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. A.M. Vogt: 19. Jahrhundert, München 1978, S. 129-141
- 90) Vorlesungen: S. 160
Zum Zusammenhang zwischen Spaltung und Verschmelzung mit Allegorie und Symbol s.u. die Wesensbestimmung von Skulptur und Malerei, S. 144 u. S. 149
- 91) Vorlesungen: S. 160
Hier ist zum Verständnis die Schichtenanalyse der Bildbedeutungen hilfreich, die E. Panofsky gibt, der u.a. Phänomensinn, Bedeutungssinn und Wesenssinn eines Bildes unterscheidet und den Phänomensinn wieder in Sach- u. Ausdruckssinn aufspaltet. Vgl. E. Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in E. Kaemmerling (Hg.): Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, S. 203. Zur Dimension des "Ausdruckssinns" vgl. auch E. Panofsky: Ikonographie und Ikonologie, in E. Kaemmerling (Hg.): ibidem, S. 207 ff.
- 92) Vorlesungen: S. 162
- 93) Zur "Eurythmie" vgl. W. Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik, Bd. 1, a.a.O., z.B. S. 130 f.
- 94) Vorlesungen: S. 163
- 95) Zur Kritik des neueren Subjektivismus vgl. z.B. A. Gehlen: Zeitbilder, Frankfurt 1965
- 95a) Vorlesungen: S. 164
Die ursprüngliche Bedeutung der Formel vom "interesselosen Wohlgefallen" ist natürlich nicht in dieser normativen Wendung zu sehen, sondern in dem Versuch, die ästhetische Einstellung gegenüber der Einstellung des begehrliehen Habewollens als neutral abzugrenzen.
- 96) Vorlesungen: S. 165
Vgl. Anm. 1, 33
- 97) Zum Problem des Ekels als "gnostischer" Reaktion auf die Absurdität der modernen Welt vgl. W.F. Haug: J.P. Sartre und die Konstruktion des Absurden, Frankfurt 1966

- 98) Vorlesungen: S. 166
 Zur Bedeutung dieses Gesichtspunktes für die ganze Konstitution der Solgerschen "Vorlesungen" s.u. S. 171 ff.
 Zur Bedeutung des Gegensatzes zwischen Antike und Modern für die Ästhetik der Goethezeit vgl. Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie 1, a.a.O., S. 13-265
 Zur Geschichte des Modernitätsbegriffs vgl. H.R. Jauß: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1974, S. 66
- 99) Vorlesungen: S. 166
- 100) Vorlesungen: S. 167
 Eine psychoanalytisch orientierte Phänomenologie des Heros gibt J. Campbell: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt 1978
 Anmerkungen zu modernen Entwicklungen aus der Perspektive eines Altphilologen gibt K. Reinhardt in K. Reinhardt: Die Krise des Helden, München 1962, S. 107-114
- 101) Vorlesungen: S. 167
- 102) Vorlesungen: S. 168
- 103) Vorlesungen: S. 168
 Die Voraussetzungen der Fiktion im durch die Naturwissenschaften veränderten neuzeitlichen Realitätsbegriff erläutert W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, Göttingen 1919, S. 8
- 104) Vorlesungen: S. 169
- 105) Vorlesungen: S. 170
- 106) Zu Shakespeare und seinen Quellen vgl. z.B. A. Günther: William Shakespeare: König Richard II, Frankfurt 1965, S. 101-139
 Zum Verfahren Schillers vgl. die Darstellung bei Th. Mann: Versuch über Schiller, in Essays 1, hg. von M. Mann, Frankfurt 1972, S. 201 ff.
 Vgl. auch F.v.Biedermann: Schillers Gespräche, Zürich 1972
- 107) Vorlesungen: S. 170
- 108) Vorlesungen: S. 171
- 109) Vorlesungen: S. 172
- 110) Vorlesungen: S. 173
- 111) Vorlesungen: S. 173
 Zur Kritik Solgers am falschen Patriotismus s.o. Anm. 3
 Zur "Häresie des Interessanten" s.o. Anm. 2, 29
- 112) Vorlesungen: S. 175
 Zur programmatischen Forderung nach allgemein-menschlicher Bedeutsamkeit der Kunst v.a. in Goethes Wilhelm Meister vgl. z.B. Th. Litt: Das Bildungsideal der deutschen Klassik und die moderne Arbeitswelt, Bochum 1959
 Zur Fortwirkung im 19. Jahrhundert vgl. z.B. D. Borchmeier: Das Theater Richard Wagners, Stuttgart 1982, S. 76-85
- 113) Vorlesungen: S. 176
- 114) Vorlesungen: S. 176
- 115) Kierkegaards Begriff der "indirekten Mitteilung" besitzt durchaus ein ästhetisches Potential auf das z.B. hinweist Th. W. Adorno: Kierkegaards Konstruktion des Ästhetischen, Frankfurt 1979 (Ges. Schriften, Bd. 2)

- 116) Vorlesungen: S. 177
Zum Begriff der Situationsmächtigkeit vgl. H. Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik, a.a.O., S. 15, § 9
Solgers von Goethe hochgeschätzte Analyse von Die Wahlverwandtschaften findet sich in den "Nachgelassenen Schriften", Bd. 1, a.a.O., S. 175-185
- 117) Vorlesungen: S. 178
- 118) Vorlesungen: S. 179
- 119) Zur "Entdeckung des Geistes" in der griechischen Literatur
vgl. B. Snell: Die Entdeckung des Geistes, a.a.O.
- 120) Zur Landschaft in der Malerei s.u. S. 151
Vgl. K. Clark: Landscape into Art, Harmondsworth 1961
H. Sedlmayr: Verlust der Mitte, Frankfurt 1973, S. 17-21
J. Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in J. Ritter: Subjektivität, a.a.O., S. 141-163
- 121) Vorlesungen: S. 179
- 122) Vorlesungen: S. 179
Die griechischen Götterbilder fallen für Solger offenbar nicht unter diese Kritik, obwohl sie dem Göttlichen menschliche Gestalt verleihen. s.o. S. 55
- 123) Der Fortschritt der Technik in der Malerei ist das Thema
von E. Gombrich: Die Geschichte der Kunst, Zürich 1977
- 124) Vorlesungen: S. 180
- 125) Vorlesungen: S. 180
Bei dem etwas schwer verständlichen Versuch, einen Übergang zwischen religiösen und nichtreligiösen Themen zu konstruieren, denkt Solger anscheinend an erhabene Darstellungen profaner Inhalte, die dadurch eine religiöse Weihe bekommen können.
- 126) Vorlesungen: S. 181
Das wäre eine Form des "naturalistischen Trugschlusses" in der Ästhetik, den Solger von Anfang der Vorlesungen an bekämpft.
Zur Frage des Anwendungsbereichs ästhetischer Prädikate vgl. die Debatte Sidgwick-Moore in G.E. Moore: Principia Ethica, Cambridge 1960, Kap. 3
- 127) Vorlesungen: S. 182

4.

- 1) Zu einer detaillierten Analyse der Phasen des Produktionsprozesses, soweit sie sich in den Schichten des Kunstwerks ablesen lassen vgl. V. Aldrich: *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, N.J. 1963, S. 36
- 2) Vorlesungen: S. 184
s.O. z.B. S. 17
- 3) Vorlesungen: S. 184
- 4) Vorlesungen: S. 185
Zu dieser Eigendynamik vgl. z.B. das Selbstzeugnis Goethes über die Entstehung des *Faust* in G. Lukacs: *Faust und Faustus*. Ausg. Schriften 2, Reinbeck 1967, S. 128 ff.
- 5) Zum häufig kritisierten Begriff der "Vermögen" oder "Fakultäten" in der Psychologie des 18. Jahrhunderts s. L.J. Pongraz: *Problemgeschichte der Psychologie*, Bern 1967, S. 65 ff.
- 6) Vorlesungen: S. 187
Zur Rolle der Phantasie in der Geschichte der Ästhetik vgl. K. Gilbert-H. Kuhn: *The History of Esthetics*, a.a.O., S. 201 ff., S. 268 ff.
- 7) Hier wird wieder die Berührung der Solgerschen Begriffe des "höheren Selbstbewußtseins" und der Phantasie mit Schellings Grundbegriff der "intellektuellen Anschauung" deutlich. Zu diesem Begriff vgl. K.W.F. Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, a.a.O., S. 33-41, S. 297
- 8) Kants Psychologie, die auch der Kritik der reinen Vernunft zugrunde liegt, wird besonders deutlich in Kants Anthropologie. s. I. Kant: *Anthropologie in pragmatischer Absicht*, hg. von W. Weischedel, Frankfurt 1964 (1798), wo innerhalb der Erkenntnisvermögen im weiteren Sinne neben dem Selbstbewußtsein hauptsächlich Sinnlichkeit, Einbildungskraft und das "Erkenntnisvermögen, sofern es auf Verstand gegründet wird", unterschieden werden. Vgl. die Gliederung B XV f., S. 403 sowie S. 892
- 9) Vorlesungen: S. 187
- 10) Zum Zusammenhang des Erlebnisbegriffs und des Begriffs der Totalität vgl. K. Cramer: *Erlebnis, Hegel-Studien*, Beih., Jubiläumskongreß Hegel 1770-1970, Stuttgart 1971
Zur Begriffsgeschichte s. H.G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, a.a.O., S. 52 ff.
Grundsätzliche Bedeutung für die Kunst spricht dem Erlebnisbegriff bekanntlich in der Nachfolge Goethes W. Dilthey zu. Vgl. W. Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*, a.a.O.
Zum historischen Kontext der verschiedenen lebensphilosophischen Strömungen vgl. P. Hadot u.a.: Artikel "Leben", in: J. Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, a.a.O., Bd. 5, Sp. 52-103
- 11) Vorlesungen: S. 187
- 12) Vorlesungen: S. 187
Diese Bestimmungen werden erst in der näheren Ausführung klar.

- 13) Vorlesungen: S. 188
- 14) Vorlesungen: S. 188
- 15) Vorlesungen: S. 189
"Bewußtsein" ist hier nicht als Leistungs- oder Vermögensbegriff angesetzt, sondern dient zur Bezeichnung einer Ebene geistiger Tätigkeit. Ähnlich verfährt z.B. Hegel bei der Unterscheidung von Anthropologie, Phänomenologie und Psychologie in der Theorie des subjektiven Geistes in der Enzyklopädie. Vgl. G.W.F. Hegel: Die Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), hg. von F. Nicolin u. O. Pöggeler, Hamburg 1959, S. 311-388. Zur Einteilung besonders §§ 387 ff., S. 317 ff.
- 16) Vorlesungen: S. 190
- 17) Vorlesungen: S. 189
- 18) I. Kant: Kritik der Urteilskraft, 2. Einleitung, B XXVI ff. Vgl. dazu G. Buck: Lernen und Erfahrung, Stuttgart 1969
- 19) Vorlesungen: S. 190
Zum Begriff der Mentalität, der besonders durch die Verwendung bei den französischen "Annalisten" Resonanz gefunden hat, vgl. R. König (Hg.): Fischer Lexikon Soziologie, Frankfurt 1967 (Artikel "Mentalität und Ideologie", S. 190-194)
- 20) Vorlesungen: S. 191
- 21) Zur Phaseneinteilung der griechischen Bildhauerei im Anschluß an Winckelmann s.u. S. 148
Zum heutigen Begriff der "archaischen" Skulptur vgl. J. Dörig u.a. (Hg.): Die griechische Kunst, München 1966, S. 85-116
- 22) Vorlesungen: S. 191
- 23) Zur Funktion des Terminus bei A. Riegl für das historische Verstehen in der Kunstgeschichtsschreibung vgl. U. Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, a.a.O.
- 24) Vorlesungen: S. 193
- 25) s.o. Solgers Kritik an der indischen und nordischen Poesie, S. 53
- 26) Vorlesungen: S. 193
- 27) Vorlesungen: S. 194
Eine ähnliche "entwicklungspsychologische" Vorstellung liegt bekanntlich auch der Hegelschen Diagnose zugrunde, daß "die Reflexion die führende Kunst überflügelt habe". Vgl. G.W.F. Hegel: Ästhetik, a.a.O., S. 21
- 28) Vorlesungen: S. 194
- 29) Vorlesungen: S. 195
- 30) Vorlesungen: S. 196
Die sinnende Phantasie geht eher von einem äußeren Eindruck aus und formt ihn im Nachsinnen um, während die bildende Phantasie von einem Einfall ausgeht und ihn durch Phantasietätigkeit konkretisiert. Deshalb ist auch eine Vorgegebenheit wie ein bestimmtes Weltbild ein Faktor, der eher die sinnende Phantasie begünstigt.

- 31) Vorlesungen: S. 198
Zum Begriff des Weltbilds s.o. Anm. 3, 51
- 32) Vorlesungen: S. 197
Zum Begriff des Allgemein-Menschlichen s.o. Anm. 3, 112
- 33) Vorlesungen: S. 198
- 34) Vorlesungen: S. 198
- 35) An dieser Bemerkung wird deutlich, daß die Polarität von Ironie und Begeisterung bei Solger zwar grundlegend wichtig ist, weil sie mit der ästhetischen Einstellung selbst zu tun hat, daß sie aber wegen ihrer Einordnung in die Künstlerpsychologie nur einen Teilaspekt der ganzen ästhetischen Theorie beanspruchen kann. Mit dieser Einschätzung müssen die Arbeiten von I. Strohschneider-Kohrs und W. Preisendanz versehen werden, die, nach dem Beispiel von Hegels Ästhetik, sich hauptsächlich auf Solgers Analyse des "subjektiven Faktors" der Kunstproduktion stützen. Vgl. I. Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, a.a.O., S. 185-214 sowie W. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft, a.a.O., S. 29-46
- 36) I. Strohschneider-Kohrs' Annäherung des Solgerschen an den Schlegelschen Ironiebegriff dürfte in dieser Komponente des Begriffs ihre Grenze haben. Vgl. dazu auch W. Henckmann: Nachwort zu "Erwin", a.a.O., S. 539
- 37) Vorlesungen: S. 200
- 38) Vorlesungen: S. 200
- 39) Vorlesungen: S. 201
- 40) Vorlesungen: S. 201
Der Vergleich von Aischylos und Dante, was den Typ der Phantastie in ihrem Werk angeht, ist natürlich für die Epochenzugehörigkeit unerheblich.
- 41) Vorlesungen: S. 202
Zur Realitätsgebundenheit der Kunst als ganzer s.o. S. 22, S. 30
- 43) Vorlesungen: S. 203
Diese Unterscheidung ist im Anschluß an Leibniz' Unterscheidung zwischen perceptio und apperceptio formuliert, die über Brentano bis heute fortwirkt. Vgl. R. McRae: Perception, Apperception and Thought, Toronto 1976
Franz Brentano: Psychologie vom empirischen Standpunkt, Bd. 1, Hamburg 1973 (1874) S. 144, S. 176 ff.
- 42) Vorlesungen: S. 203
Zur Subjekt-Objekt-Korrelation s.o. S. 21
- 44) Vorlesungen: S. 204
- 45) Vorlesungen: S. 204
- 46) Diese Formulierung klingt an die Formulierung an, die Schiller zur Kennzeichnung seiner Verfahrensweise im Unterschied zu derjenigen Goethes gebraucht. Vgl. den Brief vom 31.8. 1794 in Briefwechsel Goethe-Schiller, hg. von E. Beutler, Frankfurt 1961, S. 14
- 47) Vgl. die These über die Götterdarstellung bei Philostrat in L. Venturi: Geschichte der Kunstkritik, a.a.O., S. 59
- 48) Vorlesungen: S. 205

- 49) Vorlesungen: S. 205
- 50) Vorlesungen: S. 207
- 51) Vorlesungen: S. 209
- 52) Ohne Einschränkung gebraucht den Begriff "Gemüt" z.B. noch I. Kant, der es als "Inbegriff aller Vorstellungen" versteht, "die in demselben Platz haben". Vgl. "Anthropologie in pragmatischer Absicht". Ergänzung aus der Handschrift IV, 296, a.a.O. Im Zusammenhang mit den "Gemütskrankheiten" gebraucht Kant den Begriff aber schon im eingeschränkten Sinne, ibidem B 124
- 53) Vorlesungen: S. 210
- 54) Zur Unterscheidung von Stimmung und Affekt vgl. A. Kenny: Action, Emotion and Will, London 1963, bes. Kap. 3
E. Tugendhat: Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung, a.a.O. S. 200 ff.
Eine neoscholastische Systematisierung der Affekte in der thomistischen Tradition referiert S. Reinstadler: Elementa philosophiae scholasticae, Bd. II, Freiburg 1923, S. 36 ff., S. 144 ff.
Zur rationalistischen Affektenlehre vgl. W. Dilthey: Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation, a.a.O., S. 479 ff.
Heideggers Analyse der "Befindlichkeit" wird weitergeführt von O.F. Bollnow: Vom Wesen der Stimmungen, Frankfurt ³1956
- 55) Vorlesungen: S. 211
- 56) Vorlesungen: S. 212
- 57) S. Kierkegaards Kritik an diesem Phänomen sollte einmal mit Rousseaus Kritik des amour propre verglichen werden.
- 58) Vorlesungen: S. 212
- 59) Vorlesungen: S. 213
- 60) Vorlesungen: S. 214
- 61) Vorlesungen: S. 215
- 62) Vorlesungen: S. 216
Zur Bedeutung des Sinns für Nuancen oder des "esprit de finesse" für die Unterscheidung von Natur- und Geisteswissenschaften vgl. I. Berlin: Wider das Geläufige, a.a.O., S. 158 ff.
- 63) Vorlesungen: S. 216
- 64) Der Humor muß als Bewußtseinseinstellung noch von der "Sinnlichkeit der Phantasie" unterschieden werden, die er kontrolliert. Die Phantasie als ganze ist für Solger wiederum deutlich von der Einbildungskraft zu unterscheiden. Diese beiden begrifflichen Beobachtungen müssen zu einer gewissen Reserve gegenüber der These von W. Preissendanz in Humor als dichterische Einbildungskraft", a.a.O. führen. Hinzu kommt ein ähnliches Bedenken wie im Fall von I. Stroh Schneider-Kohrs, was die Rolle von Ironie bzw. Humor für die Solgersche Ästhetik als ganze angeht.
- 65) Vorlesungen: S. 217
Zur Bedeutung des Tragikomischen für die neuere Literatur vgl. K.S. Guthke: Die moderne Tragikomödie, Göttingen 1968

- 66) Vorlesungen: S. 215
Vgl. F. Schlegels markante These: "Der Tadel der klassischen Philosophie gegen die klassische Poesie enthält die ersten Prinzipien der progressiven Poesie. Hier ist also der älteste Anfang der modernen Poesie." In F. Schlegel: Literarische Notizen 1797-1801, hg. von H. Eichner, Frankfurt 1980, S. 35, Nr. 140
- 67) Vorlesungen: S. 217
Ein Beispiel dürfte vor allem Shakespeares Falstaff sein.
- 68) Vorlesungen: S. 218
- 69) Vorlesungen: S. 218
- 70) Vorlesungen: S. 218
- 71) Vorlesungen: S. 219
- 72) Vorlesungen: S. 220
- 73) Vorlesungen: S. 221
Die Rede von Mitteln und Zielen ist hier nicht ganz angemessen, wenn man im Begriff des Ziels die Priorität gegenüber den Mitteln eingeschlossen denkt.
- 74) Vorlesungen: S. 221
- 75) Vorlesungen: S. 222
- 76) Vorlesungen: S. 222
Diese Stellung wird auch innerhalb der Dramentheorie deutlich, s.u. S. 133 ff. Vgl. auch die Schlegel-Rezension im Anhang zu Solgers "Erwin", a.a.O., S. 395 ff.
- 77) Vorlesungen: S. 223
- 78) Vorlesungen: S. 224
- 79) Vorlesungen: S. 225
Die "verkehrte Welt" innerhalb der Komödie des Aristophanes ist z.B. einer der Fälle dieser "destruktiven" Anwendungen des künstlerischen Verstandes, s.u. S. 85
- 80) Vorlesungen: S. 226
- 81) Vorlesungen: S. 227
- 82) Vorlesungen: S. 228
Vgl. dazu die Skizze in W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, a.a.O., S. 142-152
- 83) Vorlesungen: S. 229
- 84) Vorlesungen: S. 229
- 85) Vorlesungen: S. 230
- 86) Vorlesungen: S. 231
- 87) Vorlesungen: S. 232
Vgl. O. Marquard: Artikel "Geist" in J. Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., Bd. 3, Sp. 185, über "esprit" und "genie" als Elemente im Begriff des Geistes im Deutschen Idealismus, wodurch eine Verwandtschaft zum "Witz" gegeben ist.
- 88) s.o. S. 21
Zum "Enthymem" vgl. N.I. Kondakow: Wörterbuch der Logik, übers. von E. Albrecht u. G. Asser, Berlin 1978, S. 154 f.

- 89) Vorlesungen: S. 232
- 90) Vorlesungen: S. 233
- 91) Zum "verborgenen Witz" als Programmformel des Manierismus vgl. G.R. Hocke: Die Welt als Labyrinth, Hamburg 1957, S. 13. Die "acutezza recondita" Castigliones und verwandte Erscheinungen sind für die Geschichte des Ausdrucks "Witz" höchst signifikant.
- 92) Vorlesungen: S. 234
- 93) Vorlesungen: S. 234
Zur "verkehrten Welt" im Zusammenhang mit der Komödie s.u. S. 140.
Zum Motiv der "verkehrten Welt" vgl. M. Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, übers. von A. Kaempfe, München 1969
A. Doren: Wunschräume und Wunschzeiten, in A. Neussüß (Hg.): Utopie, Neuwied 1968, S. 158-205
- 94) Vorlesungen: S. 235
- 95) Vorlesungen: S. 235
- 96) Vgl. besonders den Briefwechsel Solgers
Hegel geht in seiner Rezension besonders auf diesen Punkt ein und reduziert dabei zum Teil systematische Motive Solgers auf persönliche Enttäuschungen.
- 97) Vorlesungen: S. 236
Angesichts mancher Formen der Goetherezeption sind diese Vorbehalte Solgers fast prophetisch zu nennen. Vgl. die scharfe Reaktion von R. Wagner in einem Brief an Wesendonck vom 7.4.1858 in E. Voss (Hg.): Richard Wagner. Dokumentarbiographie, S. 356 f., München 1982
- 98) Zur "geschlossenen Welt" des antiken Kosmos vgl. H. Blumenberg: Artikel "transzendent/immanent", in K. Galling (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, a.a.O.
Zur Gegenreaktion in der Spätantike vgl. H. Jonas: Gnosis und spätantiker Geist, a.a.O., S. 146 ff.
- 99) Vorlesungen: S. 237
Zur historischen Entwicklung vgl. H. Blumenberg: Nachahmung der Natur, in Studium Generale 10. 1957, S. 61-80
- 100) Vorlesungen: S. 238
- 101) Vorlesungen: S. 239
- 102) Vorlesungen: S. 241
- 103) Vorlesungen: S. 240
Zu einer Deutung der Kunst von ihrem Fiktionspotential her vgl. N. Goodman, Ways of worldmaking, Harrods 1978 sowie N. Wolterstorff: Works und Worlds of Art, Oxford 1980
- 104) Vorlesungen: S. 242
- 105) Zum Begriff der "ästhetischen Einstellung" vgl. u.a. den Überblick bei J. Hospers: Artikel "Aesthetics, Problems of" in P. Edwards (Hg.): The Encyclopedia of Philosophy, a.a.O., S. 36 ff. sowie R. Bittner, P. Pfaff (Hg.): Das ästhetische Urteil, a.a.O., S. 251 ff.

- 106) Vorlesungen: S. 242
- 107) Vorlesungen: S. 243
- 108) Vorlesungen: S. 243
- 109) Vorlesungen: S. 244
Zu Epos und Mythos s.u. S. 111
- 110) Vorlesungen: S. 245
Über Kunst und Religion s.o. S. 30
Dieser Konflikt wurde erst im Ästhetizismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch für die Kunst selbst bedeutsam. Vgl. R.W. Wuthenow: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus, Frankfurt 1978
Zum Dandyismus vgl. W. Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt 1974, S. 33 ff.
S. Kracauer: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, München 1962, S. 65 ff.
K.H. Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O.
- 111) Vorlesungen: S. 246
Zur Entwicklung des Nihilismus aus einer besonderen Konstellation der russischen Geistesgeschichte vgl. I. Berlin: Russische Denker, a.a.O., S. 243 ff.
Zum Verhältnis von Positivismus und Nihilismus vgl. U. Eckart-Bäcker: Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne, Regensburg 1965, S. 47 ff.
Zum Nihilismus als allgemeiner Entwicklung vgl. D. Arendt: Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte, Darmstadt 1974
M. Heidegger: Nietzsche, 2 Bde., Pfullingen 1961
- 112) Vorlesungen: S. 247
- 113) Diese These steht nicht im Widerspruch zur Betonung des antiken Formgefühls in der Epochencharakteristik, da hier nur die Autonomie dieses Bewußtseins bestritten wird. s.u. S. 145
- 114) Vorlesungen: S. 248
- 115) Vorlesungen: S. 249
- 116) Vorlesungen: S. 249
Zur Frage der "Wahrheit der Kunst" im Gefolge der platonischen Kritik vgl. J. Hospers: Artikel "Aesthetics, Problems of", a.a.O., S. 48 ff.
H.G. Gadamer: Wahrheit und Methode, a.a.O. S. 77 ff.
Diese Frage spielte in jüngerer Zeit auch eine zentrale Rolle in der Kritik der Musik wie sie H. Eisler im Anschluß und parallel zu der bekannten Kritik von Th. Mann im "Doktor Faustus" entwickelt hat. Vgl. H. Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1976
- 117) Vorlesungen: S. 250
- 118) Vorlesungen: S. 251
- 119) Vorlesungen: S. 252
Diese Kritik ist sozusagen eine vorweggenommene Auseinandersetzung mit dem Historismus in der Form einer Kritik von dessen Anfängen. Das Problem des Historismus ist auch im letzten Teil des Briefwechsels in der Auseinandersetzung Solgers mit einigen seiner Freunde von Bedeutung.

Vgl. "Nachgelassene Schriften" a.a.O.

Zum Historismus in der bildenden Kunst vgl. W. Hofmann:
Das irdische Paradies, München ²1974, S. 21 ff.

Zum Übergang zwischen Romantik und historischen Geistes-
wissenschaften vgl. A. Bäumler: Das mythische Weltalter,
a.a.O., S. 172 ff.

120) Vorlesungen: S. 252

121) Vorlesungen: S. 253

Zur Schichtenanalyse des Kunstwerks vgl. R. Ingarden: Das
literarische Kunstwerk, Tübingen ⁴1972

N. Hartmann: Ästhetik, hg. von F. Hartmann, Berlin 1953

122) Vorlesungen: S. 253

Zur Ästhetik des Rationalismus vgl. A. Bäumler: Irratio-
nalitätsproblem, a.a.O., S. 198 ff.

L. Venturi: Geschichte der Kunstkritik, a.a.O., S. 130 ff.

Zu ähnlichen Problemen im Zusammenhang mit dem russischen
Formalismus vgl. V. Erlich: Der russische Formalismus,
a.a.O.

R. Jakobson, K. Pomorska: Poesie und Grammatik. Dialoge,
übers. von H. Rühmann, Frankfurt 1982, bes. S. 120 ff.

123) Vorlesungen: S. 254

Zur Reaktion gegen die rationalistische Ästhetik vgl. A.
Bäumler: Irrationalitätsproblem, a.a.O., S. 207 ff.

124) Vorlesungen: S. 254

125) Vorlesungen: S. 255

Zum Zusammenhang des Originalitätsprinzips mit der Abkehr
vom Grundsatz der Naturnachahmung vgl. H. Blumenberg: Nach-
ahmung der Natur, a.a.O., S. 61-80

S. Sontag: Kunst und Antikunst, übers. von M.W. Rien,
Frankfurt 1982, S. 11 ff.

126) Vorlesungen: S. 256

5.

- 1) Zum "System der Künste" vgl. P.O. Kristeller: Humanismus und Renaissance II, München 1976, S. 164-207
W. Tatarkiewicz: A History of Six Ideas, a.a.O., bes. das Kap. "History of the Classification of Art"
L. Venturi: Geschichte der Kunstkritik, a.a.O., über den Rangstreit der Künste S. 89 ff.
- 2) Zum Verhältnis von Ausdrucksabsicht und Genrezwängen exemplarisch S. Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt 1964
Zu den Gründen für den Verzicht auf den Rangstreit der Künste und die historische Auflösung der "querelle" vgl. P. Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie 2, a.a.O., S. 127 ff.
- 3) Vorlesungen: S. 257
Vgl. J. Hospers: Artikel "Aesthetics, Problems of", a.a.O.
Zum Begriff des Kommunikationsmediums vgl. E. Noelle-Neumann, W. Schulz (Hg.): Fischer Lexikon Publizistik, Frankfurt 1971, S. 96 ff.
- 4) Vorlesungen: S. 257
- 5) Vgl. dazu H.W. Henze (Hg.): Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II. Die Zeichen, Frankfurt 1981, bes. die Beiträge von R. Norton u. P. Faltin
- 6) Vorlesungen: S. 258
Zum Unterschied von aspekt- und bereichsdifferenzierenden Eigenschaften vgl. E. Becher: Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften, München 1921
- 7) Vorlesungen: S. 257
Die besonders für die analytische Philosophie wichtige These von der Untrennbarkeit von Sprache und Denken untersucht kritisch G. Seebaß: Das Problem von Sprache und Denken, Frankfurt 1981
- 8) Vorlesungen: S. 260
- 9) Vorlesungen: S. 261
- 10) Vorlesungen: S. 262
Zum Licht vgl. u.a. A. Schöne: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1979
- 11) Vorlesungen: S. 263
Deshalb spricht man zum Teil in Frankreich von der Musik als einer "abstrakten" Kunst. Vgl. z.B. F. Claudon: Lexikon der Romantik, übers. von R. Rochlitz, Köln o.J., S. 241 ff.
- 12) Vorlesungen: S. 263
Zur Proportionslehre in der Malerei vgl. E. Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, übers. von W. Höck, Köln 1975, Kap. 2, "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung"
Zu den musikalischen Proportionssystemen vgl. U. Michels: dtv Atlas zur Musik, München 1977, S. 84 ff.
- 13) Vorlesungen: S. 264

- 14) Vorlesungen: S. 265
Zur Empfindungsadäquatheit in Zusammenhang mit den "repraesentativa" vgl. J. Habermas: Wahrheitstheorien, in H. Fahrenbach (Hg.): Wirklichkeit und Reflexion, Fs. für W. Schulz, Pfullingen 1973, S. 224, S. 228
- 15) Vorlesungen: S. 266
Nach der bekannten Formulierung von E.H. Gombrich: Kunst und Illusion, übers. von L. Gombrich, Zürich 1978, S. 206 ff.
- 16) Vorlesungen: S. 268
- 17) Vorlesungen: S. 268
Vgl. H.C. Buch: *Ut pictura poesis*, München 1972
W. Tatarkiewicz: A History of Six Ideas, a.a.O., S. 73 ff.
Die Grenze dieser Auffassung zeigt W. Fabian: Das Lehrgedicht als Problem der Poetik, in H.R. Jauß (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik III, München 1968
- 18) Vorlesungen: S. 268
- 19) Vorlesungen: S. 268
- 20) Auf die "Allbedeutsamkeit" des Kunstwerks weist z.B. Hegels Bild vom Kunstwerk als "tausendäugigem Argus" hin. Vgl. G. W.F. Hegel: Ästhetik, a.a.O., Bd. 1, S. 156
- 21) Vorlesungen: S. 269
Zur Bildertheorie der Poesie und ihrer Kritik vgl. V. Šklovskij: Die Kunst als Verfahren, in J. Striedter (Hg.): Russischer Formalismus, München 1971, S. 6 ff.
- 22) Eine ähnlich zentrale Bedeutung hat der Gegensatz zwischen Metapher und Metonymie in der Literaturtheorie R. Jakobsons. Vgl. R. Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze, hg. von E. Holenstein u. T. Schelbert, Frankfurt 1979, S. 192 ff.
Vgl. auch R. Jakobson, K. Pomorska: Poesie und Grammatik, a.a.O., S. 210 ff.
- 23) Vorlesungen: S. 269
Zur Definition vgl. H. Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik, a.a.O., S. 78, §§ 26 ff.
Die klassischen Ansätze wurden später natürlich weiterentwickelt. Vgl. dazu z.B. H. Weinrich: Sprache in Texten, Stuttgart 1976
- 24) Zur Assoziationstheorie und ihrer Verknüpfung zur bildhaften Sprache vgl. E. Holenstein: Phänomenologie der Assoziationen, Den Haag 1972
- 25) Vorlesungen: S. 269
- 26) Vorlesungen: S. 270
Zu den Schwierigkeiten, die bei Aufgabe dieses Kriteriums für die Definition des literarischen Textes entstehen, s. Th. van Dijk: Textwissenschaft, übers. von C. Sauer, München 1980, S. 128 ff.
- 27) Vorlesungen: S. 270
- 28) Zu "Monismus" und "Pluralismus" als Bezeichnung für allgemeine geistesgeschichtliche Tendenzen s.o. Anm. 1, 41
- 28a) s. E. Norden: Die antike Kunstprosa, Darmstadt 1971, zu den Klauseln vgl. S. 41 ff.

- 29) Vorlesungen: S. 271
- 30) Vorlesungen: S. 272
Zur Lyrik als paradigmatisch moderner Form auch im neueren Sinne des Ausdrucks "modern" vgl. H.R. Jauß (Hg.): Poetik und Hermeneutik II. Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexionen. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966
- 31) Vorlesungen: S. 273
Zur Verknüpfung der Gattungen mit den Tempora vgl. z.B. E. Staiger: Grundbegriffe der Poetik, München 1971
Vgl. K. Bühler: Sprachtheorie, Jena 1934
- 32) Vorlesungen: S. 274
- 33) Vorlesungen: S. 274
- 34) Zum Unterschied der Darstellungsform und der sachlichen Abfolge s.u. S. 169 ff. Grundsätzlich zur Unterscheidung Darstellungsweise/Systematik im Anschluß an Marx vgl. H.F. Fulda u.a. (Hg.): Kritische Darstellung der Metaphysik, Frankfurt 1980
L. Althusser, E. Balibar: Das Kapital lesen I, Reinbeck 1972, z.B. S. 13 f.
- 35) Vorlesungen: S. 275
Vgl. dazu H. Weinrich: Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart ²1971
- 36) Vorlesungen: S. 275
- 37) Vorlesungen: S. 275
Die Irreversibilität wird als eine analytische Eigenschaft des Zeitbegriffs dramatisch akzentuiert in P. Geach: Providence and Evil, Cambridge 1977
- 38) Vorlesungen: S. 276
Zu einer solchen Privatmythologie s.u. S. 121
Vgl. F.W.J. Schelling: Philosophie der Kunst, a.a.O., z.B. S. 88 ff.
F. Schlegel: Rede über die Mythologie, in C. Grützmacher (Hg.): Athenäum II, Reinbeck , S. 174 ff.
- 39) Vorlesungen: S. 276
- 40) Vorlesungen: S. 276
- 41) Vorlesungen: S. 276
Solger macht diese Einschränkungen anscheinend, ohne mit Dr. Johnson die Echtheit des Ossian zu bestreiten.
- 42) Vgl. P. Geach: God and the Soul, London 1961, S. 70 ff.
über Kausalität, Bewegung und Relationalität
- 43) Vorlesungen: S. 278
- 44) Vorlesungen: S. 279
- 45) Vorlesungen: S. 279
Diesen Punkt betont besonders G. Lukacs: Die Theorie des Romans, a.a.O.
- 46) Vorlesungen: S. 280
- 47) Vorlesungen: S. 280
Vgl. dazu B. Snell: Die Entdeckung des Geistes, a.a.O., S. 17-43
H. Fränkel: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, München ³1969, S. 6-103

- 47a) Zur "Logik" besonders des antiken Dramas s.u. S. 141
- 48) Vorlesungen: S. 281
Zur Frage des Erzählers vgl. F.K. Stanzel Theorie des Erzählens, Göttingen 1979, S. 15-38
- 49) Vorlesungen: S. 281
Zur Klassifikation von Werken der bildenden Kunst mithilfe des Gegensatzes zwischen Augenschein und Inbegriff vgl. E. H. Gombrich: Meditationen über ein Steckenpferd, übers. von L. Gombrich, Frankfurt 1978, S. 17-33
- 50) Zum ursprünglichen Sinn des Ausdrucks "Modell" vgl. G. Klaus: Wörterbuch der Kybernetik, Frankfurt 1969, S. 411 ff.
Die Anwendung dieses Ausdrucks auf literarische Verfahren führt natürlich, ungeachtet ihrer Beliebtheit, zu einer uneigentlichen Redeweise.
- 51) Vorlesungen: S. 282
Vgl. R. Heinze: Die augusteische Kultur, hg. von A. Körte, Stuttgart 1960
- 52) Vorlesungen: S. 283
- 53) Vorlesungen: S. 283
- 54) Vorlesungen: S. 283
- 55) Vorlesungen: S. 284
- 56) Vorlesungen: S. 284
- 57) Vorlesungen: S. 285
- 58) Zum Vorgang dieser Trennung im griechischen Epos vgl. z.B. W. Nestle: Vom Mythos zum Logos, Stuttgart 1940
In einem allgemeinen geschichtsphilosophischen Rahmen behandeln die Trennung M. Horkheimer, Th.W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1944, Exkurs I, S. 58-100
- 59) Zu dieser Figur vgl. H. Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit, a.a.O., S. 43
- 60) So lautet bekanntlich Platos Vorwurf
- 61) Vorlesungen: S. 286
Vgl. H. Fränkel: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, a.a.O., S. 483 ff.
- 62) Vorlesungen: S. 287
Vgl. G.E. Lessing: Abhandlungen über die Farbe, hg. von H. Rölleke, Stuttgart 1867, S. 99 ff.
- 63) Vorlesungen: S. 288
Vgl. B. Snell: Die Entdeckung des Geistes, a.a.O., XVI. Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, S. 371 ff.
- 64) Vorlesungen: S. 289
Zur Satire vgl. U. Knoche: Die römische Satire, Göttingen 1971
- 65) Vorlesungen: S. 289

- 66) Vorlesungen: S. 290
Vgl. P. Wapnewski: Der traurige Gott, R. Wagner in seinen Helden, München 1982, S. 201 ff.
- 67) Zur Allegorese s.o. Anm. 3, 66
Vgl. auch B. Brock: Ästhetik als Vermittlung, a.a.O., S. 265 ff.
- 68) Vorlesungen: S. 290
Zum allgemeinen Vorgang der Übertragung des Troubadourwesens von Frankreich nach Deutschland vgl. die knappe Skizze in U. Michels: dtv. Atlas Musik, a.a.O., S. 196
- 69) Vorlesungen: S. 291
- 70) Vorlesungen: S. 291
- 71) Vorlesungen: S. 291
Zur tragischen Schönheit s.o. S. 31 f.
- 72) Vorlesungen: S. 291
- 73) Vorlesungen: S. 291
Zu den apokalyptischen Elementen der germanischen Religion die im Nibelungenlied nachklingen vgl. G. Nebel: Die Not der Götter, Hamburg 1957
- 74) Zur Situation in Solgers Zeit vgl. die Karikatur der Zustände durch H. v. Kleist, zit. in R. Schenda: Volk ohne Buch, München 1970, S. 204
- 75) Vorlesungen: S. 292
- 76) Zum Verhältnis von Totalität und Epöe s. G. Lukacs: Theorie des Romans, a.a.O., S. 26 ff.
Im Anschluß daran: M. Durzak: Gespräch über den Roman, Frankfurt 1976, S. 9-47
- 77) Vorlesungen: S. 293
Zum "Weltbild" allgemein s.o. S. 72
- 78) Vorlesungen: S. 293
- 79) Vorlesungen: S. 293
- 80) Zum Märchen vgl. M. Lüthi: Das europäische Volksmärchen, Bern ³1968
M. Thalmann: Das Märchen und die Moderne, Stuttgart ²1961
- 81) Vorlesungen: S. 294
Zum Einfluß des Monotheismus auf die Kulturentwicklung allgemein vgl. R. Pettazoni: Der allwissende Gott, Frankfurt 1960, S. 109 ff.
A. Gehlen: Urmensch und Spätkultur, Frankfurt ⁴1977
- 82) Vorlesungen: S. 295
Zu diesem Thema besonders des modernen Romans vgl. Th. Ziolkowski: Strukturen des modernen Romans, München 1972
- 83) Vorlesungen: S. 295
- 84) Dieser Terminus M. Haurious scheint nicht nur für Institutionen, sondern auch für literarische Formen wie den Roman anwendbar. Vgl. F. Jonas: Geschichte der Soziologie III, Reinbeck 1969, S. 59 f.
- 85) z.B. in Fällen wie Goethe oder Puschkin vgl. V. Erlich: Russischer Formalismus, a.a.O., S. 59 ff.

- 86) Vorlesungen: S. 296
s.o. S. 61
- 87) Zum Problem der kleinen Form vgl. A. Jolles: Einfache Formen, Tübingen ⁴1972
- 88) Vorlesungen: S. 297
Zur Theorie der Erzählung vgl. V. Lange: Artikel "Epische Gattungen" in W.H. Friedrich, W. Killy (Hg.): Fischer Lexikon Literatur, Bd. 1, a.a.O., S. 219 ff.
- 89) Vorlesungen: S. 298
Zur Entwicklung der Arten der griechischen Lyrik vgl. den Überblick in U. Hölscher (hg.): Griechische Lyrik übertragen von E. Mörike, Frankfurt 1960, S. 141-151
H. Fränkel: Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München 1955, S. 23-39, "Ephemeros als Kennwort für die menschliche Natur"
- 90) Husserls Begriff der Retention wird von ihm selbst schon an musikalischen Beispielen verdeutlicht und ist auch besonders in dieser Anwendungsweise nützlich. Vgl. E. Husserl: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, hg. von M. Heidegger, Tübingen ²1980, S. 22 f.
Zur Leseerwartung in der erzählenden Literatur vgl. W. Iser: Der Akt des Lesens, München 1976, S. 175 ff.
- 91) Vorlesungen: S. 299
Zu diesen Zusammenhängen vgl. Th. Georgiades: Musik und Rhythmus bei den Griechen, Reinbeck 1958
- 92) Vorlesungen: S. 300
An diesem Punkt kann vor allem die Solgerdeutung von O. Becker ansetzen, die den transitorischen Charakter des Schönen in der Ästhetik Solgers im allgemeinen betont. Mit diesem Punkt hat Becker in der Tat einen der wichtigsten Züge des Solgerschen Denkens hervorgehoben, wenn er auch vielleicht den ganzen Ansatz Solgers zu stark modernisiert. Vgl. O. Becker: Dasein und Dawesen, a.a.O., S. 11-40, S. 103-126
Zur lyrischen Sprechsituation vgl. H.R. Jauß (Hg.): Poetik und Hermeneutik II, a.a.O.
- 93) Zu den Gattungen der antiken Lyrik s.o. Anm. 5, 89
- 94) Vorlesungen: S. 301
Zum Einfluß der Bibel auf die Auflösung des antiken Kanons vgl. B. Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Zürich, ⁶1977, S. 44 ff.
Zur Entwicklung im Mittelalter vgl. E.R. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern ⁴1963, S. 253
Zur Entwicklung der modernen Lyrik vgl. H. Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Reinbeck, ³1970
- 95) Vorlesungen: S. 301
- 96) Vorlesungen: S. 301
Zum Gebrauch der ersten Person in der Literatur vgl. die Beobachtungen von M. Butor in K. Neff (Hg.): Plädoyer für eine neue Literatur, München 1969, S. 163 ff.
- 97) Vorlesungen: S. 303
- 98) Vorlesungen: S. 303
Die hymnischen Formen, die z.B. Solgers Zeitgenosse Hölderlin erprobte, werden in den entsprechenden Passagen über die "moderne" Lyrik nicht erwähnt. Vgl. dazu P. Szondi: Hölderlin-Studien, Frankfurt 1970, S. 37 ff.

- 99) Zu Pindar vgl. H. Fränkel: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, a.a.O., S. 438 ff.
Zu Horaz vgl. F. Klingner: Römische Geisteswelt, München 1965, S. 327-418
- 100) Vorlesungen: S. 304
Zu Beispielen solcher Vermischungen s. W. Schubart: Religion und Eros, München 1966
- 101) Als Diagnose der Moderne tauchen ähnliche Vokabeln bis heute immer wieder auf. Vgl. z.B.
E. Kahler: Die Auflösung der Form, übers. v. W. Höck, München 1971
W. Weidlé: Die Sterblichkeit der Musen, übers. von K.A. Horst, Stuttgart 1958
H. Sedlmayr: Verlust der Mitte, a.a.O.
E. Gombrich: Die Geschichte der Kunst, a.a.O., S. 379 ff.
A. Gehlen: Zeitbilder, a.a.O.
- 102) Zu der Theorie Max Webers in bezug auf diese Entwicklung vgl. J. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, a.a.O., Bd. 1, S. 225-366
- 103) Zum Zusammenhang von Sprechsituation und Gattungsdifferenzierung vgl. W. Hempfer: Gattungstheorie, München 1973, S. 229 ff.
- 104) Vorlesungen: S. 305
Zur Wirkung der antiken Musik vgl. A. Bäumlér: Das mythische Weltalter, a.a.O., S. 54 ff.
- 105) Zur Verschärfung dieser Entwicklung im 20. Jahrhundert vgl. Th.W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt 1962
- 106) Vorlesungen: S. 306
- 107) Vorlesungen: S. 306
Zum Verhältnis des Tragischen und Komischen zu menschlichen Grenzsituationen vgl. H. Plessner: Ausdruck und menschliche Natur, Ges.Schr. VII, Frankfurt 1982, S. 201 ff.
J. Ritter: Das Lachen, in J. Ritter: Subjektivität, a.a.O. S. 62 ff.
B.v.Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Bd. 1, Hamburg 1948, S. 14 ff.
- 108) Vorlesungen: S. 306
s.o. zum Humor S. 78 ff.
- 109) Vorlesungen: S. 307
- 110) Vorlesungen: S. 308
- 111) Vorlesungen: S. 308
Die niedrige Bewertung ist überraschend, wenn man an die Verwandtschaft zwischen dem Choral und der antiken Chorlyrik denkt, die Solger hoch einschätzt.
- 112) Vorlesungen: S. 309
- 113) Zur Einordnung des Handelns und des Guten s.o. S. 22
- 114) Vorlesungen: S. 309
s.o. S. 30 ff.
- 115) Vgl. G. Lukacs: Die Seele und die Formen, Neuwied 1971.
Dazu: Das Zerschellen der Form am Leben - Kierkegaard und Regine Olsen

- 116) Vorlesungen: S. 309
- 117) Das ist natürlich die alte Frage nach dem "Vergnügen an tragischen Gegenständen".
- 118) Vorlesungen: S. 311
- 119) Vorlesungen: S. 311
In der Theorie des Tragischen könnte man, etwas überraschend, einen Einfluß der Spinozarezeption Solgers sehen, vor allem, was die Betonung der Resignation angeht.
- 120) Zu den Voraussetzungen des tragischen Bewußtseins vgl. außer der in Anm. 5, 107 genannten Literatur K. Jaspers: Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, Frankfurt 1957
A. Weber: Das Tragische und die Geschichte, München 1959
- 121) Vorlesungen: S. 312
- 122) s.o. die Bemerkungen zum Nibelungenlied S. 120 f.
- 123) Vorlesungen: S. 313
- 124) Vorlesungen: S. 313
- 125) Vorlesungen: S. 314
- 126) s.o. S. 46
- 127) Vorlesungen: S. 314
- 128) Vorlesungen: S. 315
Zu Aristoteles' Position vgl. G. Teichmüller: Aristotelische Forschungen, Bd. 2, a.a.O.
- 129) Zum Topos der geschlossenen Form vgl. H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915
F. Strich: Deutsche Klassik und Romantik, München 1922
Zum Zusammenhang beider Autoren vgl. J. Hermand: Synthetisches Interpretieren, München 1969, S. 2135 ff.
Als neueres Beispiel z.B. U. Eco: Das offene Kunstwerk, übers. von G. Memmert, Frankfurt 1973
- 130) Vorlesungen: S. 314
- 131) Vorlesungen: S. 315
- 132) Zur These s.u. S. 176
- 133) Vorlesungen: S. 316
Zum existentiell-anthropologischen Leitbegriff der *conditio humana* vgl. z.B. H. Plessner: Die Frage nach der *conditio humana*. Aufsätze zur philosophischen Anthropologie, Frankfurt 1976, S. 1-81
- 134) Vorlesungen: S. 316
Vgl. H. Weinstock: Die Tragödie des Humanismus, Heidelberg 1954
- 135) Zur Lebenswichtigkeit der ethischen Dimension vgl. P. Geach: *The Virtues*, London 1977, Kap. 1, "Why men need the virtues".
Die "Suspension des Ethischen", die Kierkegaard im Zusammenhang mit der Religion diskutiert, erlaubt eventuell auch eine Anwendung auf die Tragödie. Vgl. S. Kierkegaard: *Furcht und Zittern*, hg. von L. Richter, Reinbeck 1961.
- 136) Vorlesungen: S. 317

- 137) Zu den Problemen, die bei einer Aufhebung der ethischen Prämissen der Tragödie entstehen vgl. M. Esslin: Das Theater des Absurden, Reinbeck 1965
- 138) Vorlesungen: S. 317
- 139) Vorlesungen: S. 318
Zur "verkehrten Welt" s.o. Anm. 4, 93
- 140) Vorlesungen: S. 319
Zur "Mystik alternder Dramatiker" vgl. J. Kayser: Vorwort zu R. Wagner: Die Musikdramen, München 1981, S. 39
- 141) Vorlesungen: S. 319
- 142) Vorlesungen: S. 320
In dieser Einschätzung könnte man eine gewisse Unstimmigkeit in bezug auf das Schema von Antike und Moderne sehen, wie es Solger sonst ansetzt.
- 143) Vorlesungen: S. 320
Auch in der Schlegelrezension betont Solger den "epischen" Charakter vieler Stücke Goethes, besonders des Faust.
- 144) Vorlesungen: S. 321
Diese Einstufung Tiecks erklärt sich, bei aller Reserve gegenüber biographischem Reduktionismus, doch wohl z.T. aus der Freundschaft zwischen Solger und Tieck.

6.

- 1) Zur Geschichte des Gegensatzes vgl. W. Tatarkiewicz: A History of Six Ideas, a.a.O., S. 73 ff.
- 2) Zur "wechselseitigen Erhellung der Künste" (Walzel) vgl. J. Hermand: Synthetisches Interpretieren, a.a.O., S. 194 ff.
- 3) Vorlesungen: S. 321
Zur Entwicklung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert vgl. U. Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, a.a.O. s. die Dokumente bei H. Lützel: Kunst und Kunsterfahrung, a.a.O., S. 517 ff.
- 4) Vorlesungen: S. 322
Es ist deshalb auch kein Wunder, daß die Vogelanekdote, mit der oft die Mimesistheorie erläutert wurde, meist nicht im Zusammenhang mit der Skulptur erzählt wurde, da in der Malerei die Augentäuschung für viel schwieriger gehalten wurde. Zur Anekdote vgl. E. Gombrich: Meditationen über ein Steckenpferd, a.a.O., S. 24
Zur Ontologie des Kunstwerks im Zusammenhang mit der Unterscheidung der Künste vgl. H. Wollheim: Objekte der Kunst, übers. von M. Looser, Frankfurt 1982
In der älteren Literatur sind ästhetisch vielleicht am ergiebigsten S. Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, a.a.O. u. R. Ingarden: Das literarische Kunstwerk, a.a.O.
- 5) Vorlesungen: S. 322
- 6) Zur Verknüpfung von Ironie und ästhetischer Einstellung s.o. S. 89 ff.
- 7) Vorlesungen: S. 322
Wegen dieser Vorbehalte ist die idealistische Position Solgers nicht für einen Idealismus im Sinne der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zu beanspruchen. Vgl. A.M. Vogt: 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 129 ff.
- 8) Vorlesungen: S. 322
Vgl. die Anmerkungen zum autonomen Formbewußtsein der Moderne 4, 113
- 9) Vorlesungen: S. 322
- 10) Zu Hegels Version dieser These vgl. G.W.F. Hegel: Ästhetik, a.a.O.
Zur Rehabilitierung des Naturschönen allgemein und zur Kritik des Anthropozentrismus insbesondere vgl. Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 97 ff.
- 11) Vorlesungen: S. 322
- 12) Vorlesungen: S. 323
Zum Begriff des Ebenbildlichen als Typisierungsmittel vor allem von Skulpturen vgl. E. Gombrich: Meditationen über ein Steckenpferd, a.a.O., S. 17 ff.
- 13) Vorlesungen: S. 324
Zur Bedeutung der Nacktheit in der griechischen Kultur vgl. R. Harder: Eigenart der Griechen, hg. von Marg, Freiburg 1962, S. 43 ff.
- 14) Vorlesungen: S. 325

- 15) In einem ähnlichen Zusammenhang spricht z.B. D. Claessens: Nova Natura, Düsseldorf 1970, von "Körperausschaltungsprinzip".
- 16) Vorlesungen: S. 326
- 17) Es ist vielleicht nicht uninteressant zu beobachten, daß die Stufen der Plastik für Solger eine Ähnlichkeit zu den Stufen der Dramenentwicklung aufweisen.
- 18) Zu Winckelmanns Schema vgl. A. Bäumler: Ästhetik, a.a.O., S. 91 f.
- 19) Vorlesungen: S. 327
Zum Relief als einer römischen Domäne vgl. R. Bianchi-Bandinelli: Die römische Kunst, München 1975.
- 20) Vorlesungen: S. 327
- 21) Vorlesungen: S. 328
Zu den "bildnerischen Mitteln" im allgemeinen vgl. G. Kerner, R. Duroy: Bildsprache, Bd. 1, a.a.O.
Zur Perspektive vgl. stellvertretend nur die Reflexionen in A. Gehlen: Zeitbilder, a.a.O., S. 7 ff.
- 22) Vorlesungen: S. 328
Zur Unterscheidung von Sujet und Aussage des Bildes vgl. V. Aldrich: Philosophy of Art, a.a.O., S. 36 ff.
- 23) Zu den mathematischen Voraussetzungen der Perspektive vgl. J. White: The Birth and Rebirth of Pictorial Space, London 1967, S. 113 ff.
- 24) Zum imaginären Charakter des Bildes vgl. D.H. Kahnweiler: Der Weg zum Kubismus, Stuttgart 1958, z.B. S. 38 ff.
J.P. Sartre: Das Imaginäre, übers. von H. Schöneberg, Reinbeck 1971
Zur Kritik an der Illusionstheorie des Bildes vgl. M. Black: Caveats and Critiques, Ithaca 1975, S. 131 ff.
- 25) Vorlesungen: S. 329
Zum Verhältnis von Zeichnen und Malerei grundsätzlich M. Goodman: Languages of Art, Indianapolis 1968, S. 127 ff.
- 26) Vorlesungen: S. 330
Die Klassifizierung der Malerei als "romantische Kunst" bei Hegel stimmt mit dieser Ebnordnung bei Solger überein. Vgl. G.W.F. Hegel: Ästhetik, Bd. 2, a.a.O., S. 170 ff.
Grundsätzlich zum Verhältnis Hegels zu den verschiedenen ästhetischen Ansätzen seiner Zeit vgl. H. Kuhn: Schriften zur Ästhetik, a.a.O., S. 15-144
- 27) Vorlesungen: S. 331
Zum Historismus s.o. Anm. 4, 119
Zum französischen Klassizismus vgl. z.B. K. Lankheit: Revolution und Restauration, Baden-Baden 1965, S. 103 ff.
- 28) Vorlesungen: S. 331
- 29) Vorlesungen: S. 331
Zu den Voraussetzungen der Porträtmalerei in der Physiognomik vgl. R. Kassner: Geistige Welten, hg. von E. Pfeiffer-Belli, Frankfurt 1958
- 30) Vorlesungen: S. 332

- 31) Vorlesungen: S. 333
Diese äußerst dürftigen Bemerkungen zur Geschichte der Malerei lassen besonders spürbar werden, was es bedeutete, daß es zu Solgers Zeit noch keine ausgebildete Kunstgeschichte gab.
- 32) Vorlesungen: S. 333
- 33) Vorlesungen: S. 334
Zum Unterschied der Literatur von den anderen Künsten, da sie ein Zeichensystem 2. Stufe darstellt, vgl. z.B. E. Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen II. Das mythische Denken, Darmstadt ³1973
- 34) Vorlesungen: S. 334
Zur Bindung des Raumgefühls an den eigenen Leib vgl. P.F. Strawson: Einzelding und logisches Subjekt, Stuttgart 1972, S. 115 ff.
Allgemein zur Rolle des Leibes im Aufbau des Weltbezuges, die besonders von der französischen Phänomenologie betont wurde, vgl. die Hinweise in F. Hammer: Die exzentrische Position des Menschen. H. Plessners philosophische Anthropologie, Bonn 1967
- 35) Zum historischen Kontext dieser Formel E. Hanslicks vgl. C. Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, S. 129 ff.
- 36) Vorlesungen: S. 335
- 37) Zu den Voraussetzungen vgl. H. Lübke: Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse, Basel 1977, S. 304 ff.
- 38) Zum Gedanken des architektonischen Raummodells vgl. O. Spengler: Der Untergang des Abendlands, München ²1973 (1917), S. 226 ff.
- 39) Vorlesungen: S. 335
- 40) Vorlesungen: S. 336
Vgl. die Parallele in der Hegelschen Ästhetik, a.a.O. II, S. 33 ff., S. 66 ff.
Denselben Punkt betont im Kontrast zur römischen Architektur H. Kähler: Rom und sein Imperium, Baden-Baden 1962, S. 23 ff.
- 41) Vgl. dazu die Angaben bei W. Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik, a.a.O., S. 72 ff.
- 42) Vorlesungen: S. 336
- 43) Vorlesungen: S. 338
Zur Entwicklung des Stilbegriffs vgl. U. Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, a.a.O.
J. Bialostocki: Stil und Ikonographie, Köln 1981
Zur Entdeckung der "altdeutschen" Kunst vgl. R. Benz: Die deutsche Romantik, a.a.O., S. 209 ff.
- 44) Vorlesungen: S. 338
- 45) Vorlesungen: S. 339
Vom "Illusionismus" der Kathedrale spricht z.B. H. Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950, S. 91 ff.

- 46) Zur Fassadenbildung schon in der römischen Architektur
vgl. H. Kähler: Rom und sein Imperium, a.a.O., S. 24
- 47) Vorlesungen: S. 339
Zur Umwertung des Innenraums in der christlichen Kunst
vgl. K. Schilling: Die Kunst, Meisenheim 1961, S. 35 ff.
- 48) Vorlesungen: S. 339
s.u. S. 361
- 49) Solche Beobachtungen führen Solger keineswegs dazu, die
Gültigkeit des Schemas von Antike und Moderne z.B. für
die Geschichte der Architektur einzuschränken.
Weitreichende Konsequenzen haben die Probleme der Sakral-
baukunst in der nachbarocken Ära vor allem für H. Sedl-
mayr: Verlust der Mitte, a.a.O., S. 21 ff.
- 50) Das Kapitel über die Musik führt gewissermaßen Goethes
Apperçu über die Architektur als eine gefrorene Musik
weiter aus. Wenn man die Geschichte der Klassifizierung
der Musik betrachtet, die meist mehr der "dionysischen"
Sphäre zugeordnet wurde, ist diese Einordnung als Resultat
einer gestiegenen Einsicht in die rationalen Elemente
der Musik anzusehen. Vgl. W. Tatarkiewicz: Geschichte der
Ästhetik, Bd. 1, a.a.O., S. 35 ff. zur griechischen Ein-
ordnung der Musik.
- 51) Zum Begriff des Klangmaterials vgl. Th.W. Adorno: Philo-
sophie der neuen Musik, Frankfurt 1972 (1948), S. 35 ff.
- 52) Vorlesungen: S. 340
Zur zeitlichen Ordnung der Empfindungen im Anschluß an
Kant vgl. E.v.Hartmann: Kategorienlehre, Bd. 1, Leipzig
21923, S. 68 ff.
Zum grundsätzlichen Problem der Beziehung der physischen
und psychischen Dimension der Musik vgl. E. Ansermet, J.
C. Piguet: Gespräche über Musik, übers. von H. Leuchtmann,
München 1973, S. 60 ff.
- 53) Vorlesungen: S. 342
- 54) Vgl. U. Michels: dtv Atlas Musik, a.a.O., S. 21, S. 85 ff.
- 55) Zur Metapher der Resonanz vgl. A. Gehlen: Urmensch und
Spätkultur, a.a.O., S. 42 ff.
- 56) Vorlesungen: S. 342
- 57) Zur diachron-synchron-Dichotomie im Anschluß an F. de
Saussure vgl. J. Lyons: Einführung in die moderne Lin-
guistik, übers. von W. u. G. Abraham, München 21972,
S. 47 ff.
- 58) Vgl. Th. Georgiades: Musik und Rhythmus bei den Griechen,
a.a.O., S. 19 ff.
- 59) Vgl. R. Wagner: Oper und Drama, in R. Wagner: Mein Denken,
hg. von M. Gregor-Dellin, München 1982, S. 191 ff.
F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, hg. von H. Glockner
Stuttgart 1966

- 60) Vorlesungen: S. 341
- 61) Zur besonderen Rolle der Musik in der deutschen Geistesgeschichte vgl. z.B. A. Schweitzer: J.S. Bach, Wiesbaden 1952
H. Plessner: Die verspätete Nation, Frankfurt 1974
H. Eisler: Beiträge zu einer Dialektik der Musik, a.a.O.
O. Marquard: Abschied vom Prinzipiellen, Stuttgart 1981, S. 116
- 62) Vorlesungen: S. 341
- 63) Vorlesungen: S. 344
s.o. Anm. 5, 59
- 64) Vgl. R. Kloiber: Handbuch der Oper, München ⁸1973, S. 783 ff.
- 65) Vorlesungen: S. 344
Zur Gluckschen Opernreform vgl. z.B. F. Blume (Hg.): Epochen der Musikgeschichte, Kassel 1974, S. 288
- 66) Vorlesungen: S. 345
Bei dieser These scheint eine gewisse Unstimmigkeit zu der Forderung nach strenger Beachtung der Grenze zwischen religiöser und nichtreligiöser Kunst vorzuliegen, ganz abgesehen von der Frage, wie weit dieses Theorem Solgers der Emanzipationsthese in bezug auf die neuzeitliche Kunst gerecht wird, die Solger im Zusammenhang der Besprechung der Bildhauerei unterschreibt.
s.o. S. 145

7.

- 1) Zur Historisierung allgemein vgl. W. Lepehies: Das Ende der Naturgeschichte, a.a.O.
Zur Historisierung der Ästhetik durch Winckelmann vgl. A. Bäuml: Ästhetik a.a.O., S. 91 ff.
Zur Poetik s. P. Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie a.a.O.
H. Kuhn: Schriften zur Ästhetik, a.a.O., S. 197 ff.
- 2) Vgl. dazu B. Croce: Ästhetik, a.a.O., S. 295 ff.
B. Bosanquet: A History of Aesthetic, a.a.O., Kap. 9-12
- 3) Als Überblick vgl. H. Meinhardt u.a.: Artikel "Idee", in J. Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, a.a.O., Sp. 55-134
G. Vesey (Hg.): Idealism. Past and Present, Cambridge 1982
Zur Begriffsgeschichte im ästhetischen Kontext vgl. E. Panofsky: Idea, Darmstadt 1982
- 4) s.o. S. 20
- 5) Vgl. dazu die zusammenfassende Darstellung in O. Kraus: Geschichte der Werttheorien, Brunn 1937
J.N. Findlay: Axiological Ethics, in W.D. Hudson (Hg.): New Studies in Ethics, London 1974, S. 119-216
- 6) Zu Plato selbst: L. Robin: La theorie platonicienne des idees et des nombres d'après Aristote, Paris 1908
A. Wedberg: Plato's Philosophy of Mathematics, a.a.O.
J. Annas: Aristotle's Metaphysics Books M and N. Translated with Introduction and Notes, Oxford 1976, S. 3 ff.
Zur Tradition des Platonismus vgl. F. Novotny: The Posthumous Life of Plato, übers. von J. Fabryova, Prag 1977
H. Scholz: Mathesis universalis, Darmstadt 1961, S. 27 ff., S. 388 ff.
- 7) Zur politischen Instrumentalisierung der Kunst mit Hilfe einer Inhaltskontrolle vgl. M. Damus: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt 1981
- 8) Vgl. K.H. Bohrer: Die Furcht vor dem Unbekannten, in K. Bohrer: Plötzlichkeit, a.a.O., S. 43 ff.
A. Balakian: Surrealism. The Road to the Absolute, London 1972
M. Nadeau: Geschichte des Surrealismus, Reinbeck 1965
- 9) Hier ist natürlich zuerst an F. Schlegel zu denken
- 10) Wie bei Kant und der "Philosophy of Criticism"
- 11) Zum Zusammenhang zwischen Idealismus und Funktionsdiskussion vgl. O. Marquardt: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, a.a.O.
Zur Relevanz des Wertbegriffs für die Handlungstheorie vgl. G.H.v.Wright: Varieties of Goodness, London 1968
- 11a) Dieser Zusammenhang besteht auch noch in H.G. Gadamer's Hermeneutik, die, statt bei dem alltäglichen Verstehen, bei der Frage nach der Wahrheit der Kunst ansetzt.
- 12) Zur Kritik solcher Versuche vgl. O. Marquardt: Hegels Einspruch gegen das Identitätssystem, a.a.O.

- 13) Vgl. G.W.F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), a.a.O., §§ 553 ff., S. 440 ff.
- 14) i.S. von J. Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen, hg. von J. Oeri, Berlin 1969, S. 41 ff., der dabei an Schelling anknüpft.
Eine amüsante Persiflage, der in der Nachfolge Hegels, z.B. bei F.Th. Vischer, C.H. Weiße oder I.H. Fichte üblichen Konstruktionen auf der Basis dieser Potenzenlehre gibt B. Croce: Ästhetik, a.a.O., S. 350
- 15) Man könnte z.B. unterscheiden:
 - a) einen anthropologischen Kulturbegriff wie z.B. bei B. Malinowski: Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur, übers. von F. Levi, Frankfurt 1975
 - b) einen kommunikativen Kulturbegriff wie z.B. bei J. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, a.a.O., Bd. 2, S. 171 ff.
 - c) Kultur im Sinne von Bildung, vgl. T.S. Eliot: Zum Begriff der Kultur, übers. von G. Hensel, Reinbeck 1961, S. 107 ff.
 - d) Kultur im Gegensatz zur Zivilisation, s. Th. Litt: Das Bildungsideal der deutschen Klassik und die moderne Arbeitswelt, a.a.O.
 - e) Die "Zwei Kulturen" der Natur- und Geisteswissenschaften nach C.P. Snow: The two Cultures, London 1959
 - f) Kulturaler Spiel vgl. A. Huizinga: Homo ludens, Reinbeck 1956
H. Kuhn: Das natürliche System der Künste, in H. Kuhn: Schriften zur Ästhetik, a.a.O.
H.G. Gadamer: Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 1977
 - g) Kulturindustrie und Freizeit, nach Th.W. Adorno, M. Horkheimer: Dialektik der Aufklärung, a.a.O., S. 144 ff.
 - h) Populäre und hohe Kultur, vgl. S. Sontag: Kunst und Antikunst, a.a.O., S. 342 ff.
Dabei ist klar, daß ein Teil dieser Phänomene sich mit Hegels Begriff der Selbsterkenntnis des Geistes unmöglich vereinbaren läßt
- 16) Vgl. dazu z.B. H. Blumenberg: Epochenschwelle und Rezeption, in: Philosophische Rundschau 6, 1958, S. 485-497
- 17) Der Vorgang der Subjektivierung ist vor allem von Hegel als Grundlage der nachantiken Entwicklung dargestellt worden. Vgl. G.W.F. Hegel: Philosophie der Geschichte, hg. von Th. Litt, Stuttgart 1961, S. 94 ff.
Ähnlich spricht A. Gehlen: Urmensch und Spätkultur, a.a.O., im Zusammenhang mit der vom Monotheismus heraufgeführten Dominanz der Subjektivität von einer "absoluten Kulturschwelle".
- 18) Von "philosophie au sens large" spricht im Hinblick auf die Weltanschauungen F. Steenbergen: Introduction à l'étude de la philosophie médiévale, Louvain 1974, S. 79 ff.
- 19) Vgl. die zusammenfassende Darstellung von H. Kuhn: Studien zur Ästhetik, a.a.O., S. 15 ff.
- 20) Eine durchgängige eschatologische Tendenz im Deutschen Idealismus sieht P. Kondylis: Die Entstehung der Dialektik, a.a.O.

- Zum größeren geistesgeschichtlichen Zusammenhang
vgl. W. Lütgert: Die Religion des Deutschen Idealismus und ihr Ende, a.a.O.
- 21) Vgl. H.R. Jauß: Literaturgeschichte als Provokation, a.a.O., S. 11-106
- 22) In diesen Kontext stellt K.G. Faber: Theorie der Geschichtswissenschaft, München ⁵1982 die Entstehung des Historismus, indem er ein historisches einem traditionalistischen Vergangenheitsverhältnis entgegensetzt.
- 23) Eine neuere geschichtsphilosophische Konstruktion aus dem Geist des revolutionären Bruchs in der Musik des 20. Jahrhunderts ist z.B. auch noch Th.W. Adornos "Philosophie der neuen Musik".
Zur Historizität dieser Position vgl. P. Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974
- 24) s.o. S. 162 f.
- 25) Diese Maxime brauchte also nicht unbedingt, wie es in der Nachfolge Rankes scheint, gegen den Idealismus durchgesetzt zu werden, sondern konnte auch mit ihm akzeptiert werden.
Zur Frage nach der Entstehung der Geisteswissenschaften vgl. W. Dilthey: Einleitung in die Geisteswissenschaften, Leipzig ⁴1959
E. Rothacker: Logik und Systematik der Geisteswissenschaften, München 1965 (1927)
E. Rothacker: Einleitung in die Geisteswissenschaften, Tübingen 1920
B. Croce: Ästhetik, a.a.O.
A. Bäumler: Das mythische Weltalter, a.a.O.
I. Berlin: Wider das Geläufige, a.a.O., S. 158 ff.
- 26) Vgl. dazu A. Bäumler: Das mythische Weltalter, a.a.O., S. 172 ff.
- 27) s. I. Berlin: Wider das Geläufige, a.a.O., bes. das Kap. "Die Gegenaufklärung"
- 28) Das wird besonders plausibel in J. Mukarovsky: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt ²1974, S. 7-112
- 29) Zur Geltung des idealistischen "Paradigmas" in der deutschen Philosophie des 19. Jahrhunderts, vgl. die Debatte zwischen H. Sluga u. M. Dummett.
H. Sluga: Gottlob Frege, London 1981
M. Dummett: The Interpretation of Frege's Philosophy, London 1981, S. 56 ff.
- 30) Nach der Formel von P. Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie, Bd. 2, a.a.O., S. 7 ff.
- 31) s.o. S. 53 zur nordischen und indischen Poesie
Zu Klopstock z.B. S. 51, S. 71, S. 114
Zu Schiller z.B. S. 59, S. 84
- 32) Diese Frage stellt besonders K. Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschehen, Stuttgart ⁵1953
- 33) Die Schwierigkeiten z.B. angesichts der Krise des Sakralbaus machen die impliziten Wertungen besonders deutlich. Wenn es sich nur um eine Theorie des kulturellen Wertsystems selbst handelte, wäre eingreifende Kritik angesichts irgendwelcher Verfallstendenzen unangebracht.

- 34) Zur Wirkung dieser Rezension vgl. z.B. das Urteil von H. Heine über das Verhältnis Solger-A.W. Schlegel. H. Heine: Die romantische Schule, hg. von H. Weidmann, Stuttgart 1876, S. 65
- 35) Als Beispiel einer ergiebigen Diskussion der Probleme der Dialogform vgl. z.B. W. Wieland: Plato und die Formen des Wissens, Göttingen 1982, wo die Dialogform mit bestimmten Eigentümlichkeiten philosophischer Argumente, z.B. was das fehlende Behauptungsmoment betrifft, in Zusammenhang gebracht wird.
- 36) Man würde also umgekehrt zu verfahren haben wie es P. Heyse in seiner Ausgabe der "Vorlesungen" tut, der den "Erwin" als Kommentar benutzt.
- 37) Vgl. die Liste in W. Henckmann: Nachwort zu "Erwin", a.a.O., S. 571
- 38) Vgl. W. Henckmann: Die geistige Gestalt K.W.F. Solgers, a.a.O.
- 39) Der Vergleich mit Schiller ist angesichts von Solgers Kritik an Schillers Werken vielleicht etwas paradox, er ist aber, was das Inhaltliche bei Schiller angeht, durchaus vielversprechend. Bei Hölderlin, der ja seinerseits in engem Zusammenhang zu Schiller steht, ist besonders an den "Tod des Empedokles" und die im Zusammenhang damit entwickelte Theorie des Tragischen zu denken.
Zu den verschiedenen Tragödientheorien im Deutschen Idealismus vgl. z.B. den Überblick in W. Kaufmann: Tragödie und Philosophie, a.a.O.

II Literaturverzeichnis

1. Schriften Solgers

Sophokles im Versmaß des Originals übersetzt, Berlin 1808, hg. von K. Ries mit einem Nachwort von W. Schadowaldt, München 1977

Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907 zusammen mit Solgers Rezension von A.W. Schlegels "Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur". Mit einem Nachwort und Anmerkungen hg. von W. Henckmann, München 1970

Philosophische Gespräche, Berlin 1817, mit einem Vorwort zum Neudruck von W. Henckmann, Darmstadt 1972

Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Hg. von L. Tieck u. F.v.Raumer, 2 Bde., Leipzig 1826, mit einem Nachwort hg. von H. Anton, Heidelberg 1973

Vorlesungen über Ästhetik, hg. von K.W.L. Heyse, (Leipzig 1829) Darmstadt 1973

2. Sekundärliteratur

- Becker, O.: Dasein und Dawesen. Ges. philosophische Aufsätze, Pfullingen 1963, S. 11-40
- Boucher, M.: K.W.F. Solger. Esthétique et philosophie de la présence, Paris 1934
- Croce, B.: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte, hg. von H. Feist, Tübingen 1930, S. 295 ff.
- Erdmann, J.: Versuch einer wissenschaftlichen Darstellung der neueren Philosophie, Bd. III, Abt. 2: Die Entwicklung der deutschen Spekulation seit Kant, Leipzig 1853, S. 441-462
- Falkenheim, H.: Hegels Beziehung zu Solger, in Anhang zu K. Fischer: Hegels Leben, Werke und Lehre, Heidelberg 1911, Bd. 2, S. 1219
- Fricke, H.: Karl W.F. Solger. Ein brandenburgisch-berlinisches Gelehrtenleben an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, Berlin 1972
- Fricke, H.: K.W.F. Solgers Weg zur Universität Berlin, in Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 10, 1961, S. 55-87
- Gilbert, K., Kuhn, H.: A History of Esthetics, London 1956, S. 456-459
- Goethe, J.W.: Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel (1827), in Goethes Sämtl. Werke. Jub.Ausg., Bd. 38, mit Einl. u. Anm. von O. Walzel, S. 99-101
- Grunert, B.: Solgers Lehre vom Schönen in ihrem Verhältnis zur Kunstlehre der Aufklärung und der Romantik, Marburg 1960
- Hartmann, E.v.: Die deutsche Ästhetik seit Kant, Leipzig 2o.J., S. 61-72
- Haym, R.: Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, hg. von O. Walzel, Berlin 41920
- Hegel, G.W.F.: Über Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, in G.W.F. Hegel: Vermischte Schriften aus der Berliner Zeit. Mit einem Vorwort von H. Glockner, Stuttgart 31958
- Heller, J.E.: Solgers Philosophie der ironischen Dialektik. Ein Beitrag zur romantischen und spekulativ-idealistischen Philosophie, Berlin 1928
- Henckmann, W.: Die geistige Gestalt K.W.F. Solgers, in Philosophisches Jahrbuch der Görres-Ges., Nr. 81, 1974, S. 172-186
- Herzog, R.: Die Bewahrung der Vernunft. Eine Untersuchung der Metaphysik K.W.F. Solgers, München 1967
- Kierkegaard, S.: Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates (1841) übers. von E. Hirsch, Düsseldorf 1961. S. 314-328

Lotze, H.: Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868, S. 151-163

Müller, G.E.: Solger's Aesthetics. A Key to Hegel. (Ironie and Dialectic) in Corona. Fs. für S. Singer, Durham 1941, S. 212-227

Preisendanz, W.: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, München 1963, S. 29-46, S. 67-71

Schasler, M.: Kritische Geschichte der Ästhetik, Berlin 1872, Bd. 2, S. 873-910

Siebert, H.: Die dualistischen Weltdeutungen Hebbels und Solgers im Unterschied zu Hegels dialektischer Philosophie, in Hebbel-Jb. 1965, S. 156-163

Soerensen, B.A.: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963, S. 277-286

Strohschneider-Kohrs, I.: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 1960, S. 185-214

Vischer, F.Th.: Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik, hg. u. eingel. von W. Oelmler, Frankfurt 1967, S. 49 ff.

Vischer, F.Th.: Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen (1846-1857), 6 Bde., hg. von R. Vischer, München 1922, Bd. 1, S. 134 ff., 228 ff., 213 ff.

Walzel, O.: Tragik bei Solger, in Helicon 3 (1940), S. 27-49

Weiß, C.H.: System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, 2 Bde., Leipzig 1830, Bd. 1, S. 38, 121, 144

Wellek, R.: Geschichte der Literaturkritik 1750-1830, Neuwied 1959, S. 544-549

Wildholz, R.: Der philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk. Untersuchungen über Solgers "Philosophische Gespräche, Bern 1952

Zimmermann, R.: Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, Wien 1858, S. 668-689

3. Sonstiges

- Adorno, Th.W.: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt 1972 (1948)
- Adorno, Th.W., Horkheimer, M.: Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1944
- Adorno, Th.W.: Soziologische Exkurse, Frankfurt 21967
- Adorno, Th.W.: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt 1962
- Adorno, Th.W.: Negative Dialektik, Frankfurt 1966
- Adorno, Th.W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt 1973
- Aldrich, V.: Philosophy of Art, Englewood Cliffs, N.J. 1963
- Alexy, R.: Theorie der juristischen Argumentation, Frankfurt 1978
- Althusser, L., Balibar, E.: Das Kapital lesen, Reinbeck 1972
- Annas, J.E.: Aristotle's Metaphysics. Books M and N, Oxford 1976
- Anscombe, G.E.M., Geach, P.: Three Philosophers, Oxford, 41973
- Ansermet, E., Piguet, J.C.: Gespräche über Musik, München 1973
- Assunto, R.: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963
- Assunto, R.: Theorie der Literatur bei Schriftstellern des 20. Jahrhunderts, Reinbeck 1975
- Arendt, H.: Vita activa, Stuttgart 1960
- Armstrong, D.: A Theory of Universals and Scientific Realism, Cambridge 1978
- Bachtin, M.: Literatur und Karneval, München 1969
- Baumgartner, H.M. (Hg.): Schelling, Freiburg 1975
- Bäumler, A.: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilstkraft, Darmstadt 21967 (1923)
- Bäumler, A.: Das mythische Weltalter, München 1965 (1926)
- Bäumler, A.: Ästhetik, Darmstadt 1972 (1934)
- Becher, E.: Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften, München 1921
- Beckermann, A., Meggle, G.: Handlungstheorie, Frankfurt 1977
- Beierwaltes, W.: Platonismus und Idealismus, Frankfurt 1972

- Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt ²1968
- Benjamin, W.: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt 1972
- Bense, M., Walter, E.: Wörterbuch der Semiotik, Köln 1973
- Benz, R.: Die deutsche Romantik, Leipzig ⁴1937
- Bergmann, G.: The Metaphysics of Logical Positivism, Madison 1967
- Berlin, I.: Concepts and Categories, London 1978
- Berlin, I.: Russische Denker, Frankfurt 1981
- Berlin, I.: Wider das Geläufige, Frankfurt 1982
- Betti, E.: Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften, Tübingen 1967
- Bialstocki, J.: Stil und Ikonographie, Köln 1981
- Bianchi-Bandinelli, R.: Die römische Kunst, München 1975
- Biedermann, F.v.: Schillers Gespräche, Zürich ²1974
- Bieri, P. (Hg.): Analytische Philosophie des Geistes, Königstein 1981
- Bittner, R., Pfaff, P.: Das ästhetische Urteil, Köln 1977
- Black, M.: Caveats and Critiques, Ithaca 1975
- Blume, F. (Hg.): Epochen der Musikgeschichte, Kassel 1974
- Blumenberg, H.: Nachahmung der Natur, in Studium Generale 10, 1957, S. 61-80
- Blumenberg, H.: Epochenschwelle und Rezeption, in Philosophische Rundschau 6, 1958, S. 485-497
- Blumenberg, H.: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt 1966
- Boeckh, A.: Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, Darmstadt 1966 (Leipzig ²1886)
- Bollnow, O.F.: Vom Wesen der Stimmungen, Frankfurt ³1956
- Borchmeyer, D.: Das Theater Richard Wagners, Stuttgart 1982
- Böckelmann, H.: Kunst als Medium sozialer Konflikte, Frankfurt 1975
- Brentano, F.: Psychologie vom empirischen Standpunkt, Hamburg 1973 (1874)
- Broad, C.D.: The Mind and Its Place in Nature, London ⁷1980

- Broch, H.: Schriften zur Literatur 2, Frankfurt 1975
- Borchard, H.: Subjekt, München 1968
- Brock, B.: Ästhetik als Vermittlung, Köln 1976
- Bröcker, W.: Aristoteles, Frankfurt 31964
- Brown, P.: Der heilige Augustinus, München 1975
- Buch, H.G.: Ut pictura poesis, München 1972
- Buck, G.: Lernen und Erfahrung, Stuttgart, 21969
- Bürger, P.: Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974
- Bultmann, R.: Das Urchristentum im Rahmen der antiken Religionen, Reinbeck 1962
- Calin, V.: Auferstehung der Allegorie, Wien 1977
- Campbell, J.: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt 1978
- Caritt, G.F.: The Theory of Beauty, London 1931
- Cassirer, E.: Substanzbegriff und Funktionsbegriff, Berlin 1910
- Cassirer, E.: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Darmstadt 41963
- Cassirer, E.: Philosophie der symbolischen Formen, Darmstadt 61973
- Chen, C.H.: Sophia. The Science Aristotles sought, Hildesheim 1976
- Claessens, D.: Nova Natura, Düsseldorf 1970
- Clark, K.: Landscape into Art, Harmondsworth 1961
- Cornford, F.C.: Plato and Parmenides, London 1958
- Coreth, E.: Metaphysik, Innsbruck 1961
- Crombie, I.M.: An Examination of Plato's Doctrines, London 1962
- Cramer, K.: Erlebnis. Hegel-Studien Beih. Jub.Kongr. Hegel 1770-1970, Stuttgart 1971
- Cullmann, O.: Christus und die Zeit, Zürich 1946
- Curtius, E.R.: Europäische Literatur und lateinischen Mittelalter, Bern 41963
- Dahlhaus, C.: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978
- Davidson, D.: Essays in Actions and Events, Oxford 1980
- Dickie, G.: Art and the Aesthetic, Ithaca 1974
- Dickie, G., Sclaffani, R.: Aesthetics, New York 1977
- Dijk, T.v.: Textwissenschaft, München 1980
- Dijksterhuis, E.: Die Mechanisierung des Weltbildes, Heidelberg 1956
- Dilthey, W.: Das Erlebnis und die Dichtung, Göttingen 151970
- Dilthey, W.: Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation, Göttingen 1970
- Dilthey, W.: Einleitung in die Geisteswissenschaften, Leipzig 41959

- Dithmar, R.: Fabeln, Parabeln und Gleichnisse, München 41976
- Dithmar, R.: Die Fabel, Paderborn 1974
- Dörig, J. u.a.: Die griechische Kunst, München 1966
- Dummett, M.: Frege. Philosophy of Language, London 1973
- Dummett, M.: The Interpretation of Frege's Philosophy, London 1981
- Eckart-Becker, U.: Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne, Regensburg 1965
- Eco, U.: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973
- Eco, U.: Einführung in die Semiotik, München 1972
- Edwards, P. (Hg.): The Encyclopedia of Philosophy, New York 1967
- Eisler, H.: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1976
- Eliot, T.S.: Zum Begriff der Kultur, Reinbeck 1961
- Erlich, V.: Russischer Formalismus, Frankfurt 1973
- Esslin, M.: Das Theater des Absurden, Reinbeck 1965
- Faber, K.G.: Theorie der Geschichtswissenschaft, München 51982
- Fahrenbach, H. (Hg.): Wirklichkeit und Reflexion. Fs. für W. Schulz, Pfullingen 1973
- Fink, E.: Nietzsches Philosophie, Stuttgart 21960
- Fischer, K.: Fichtes Leben, Werke und Lehren, Heidelberg 41914
- Fischer, K.: Schellings Leben, Werke und Lehren, Heidelberg 21899
- Frank, M., Kurz, G. (Hg.): Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen, Frankfurt 1975
- Fränkel, H.: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, München 31969
- Fränkel, H.: Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München 1955
- Friedrich, W.H., Killy, W. (Hg.): Fischer Lexikon Literatur Frankfurt 1965
- Fulda, H.F.: Das Problem einer Einleitung in Hegels Wissenschaft der Logik, Frankfurt 21975
- Fulda, H.F. a.a. (Hg.): Kritische Darstellung der Metaphysik Frankfurt 1980
- Gadamer, H.G.: Wahrheit und Methode, Tübingen 1960
- Gadamer, H.G.: Hegels Dialektik, Tübingen 1971
- Gadamer, H.G.: Kleine Schriften, Tübingen 1967
- Gadamer, H.G.: Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 1977
- Gadamer, H.G., Boehm, G. (Hg.): Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt 1978

- Galting, K. u.a., (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Tübingen ³1957
- Geach, P.: The Virtues, London 1977
- Geach, P.: Providence and Evil, Cambridge 1977
- Gehlen, A.: Urmensch und Spätkultur, Frankfurt ⁴1977
- Gehlen, A.: Zeitbilder, Frankfurt ²1965
- Georgiades, Th.: Musik und Rhythmus bei den Griechen, Reinbeck 1958
- Gombrich, E.: Die Geschichte der Kunst, Zürich 1977
- Gombrich, E.: Kunst und Illusion, Zürich 1978
- Gombrich, E.: Meditationen über ein Steckenpferd, Frankfurt 1978
- Gombrich, E.: Aby Warburg, London 1970
- Goodman, N.: Languages of Art, Indianapolis 1968
- Goodman, N.: Ways of Worldmaking, Harrods 1978
- Grassi, E.: Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980
- Günter, A.: William Shakespeare: König Richard II, Frankfurt 1965
- Guthke, K.S.: Die moderne Tragikomödie, Göttingen 1968
- Habermas, J.: Logik der Sozialwissenschaften, Tübingen 1967
- Habermas, J.: Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt 1981
- Haftmann, W.: Skizzenbücher zur Kultur der Gegenwart, München 1960
- Hammer, F.: Die exzentrische Position des Menschen, Bonn 1966
- Hartmann, E.v.: Kategorienlehre, Leipzig ²1923
- Hartmann, N.: Ethik, Berlin ⁴1962
- Hartmann, N.: Ästhetik, Berlin 1953
- Hartshorne, C.: The Logic of Perfection, Lassalle, Ill. 1962
- Haug, W.F.: J.P. Sartre und die Konstruktion des Absurden, Frankfurt 1966
- Hegel, G.W.F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), hg. v. O. Pöggeler u. F. Nicolin, Hamburg 1959
- Hegel, G.W.F.: Philosophie der Geschichte, hg. von Th. Litt, Stuttgart 1961
- Hegel, G.W.F.: Ästhetik, hg. v. F. Bassenge, Frankfurt 1955
- Heidegger, M.: Was ist Metaphysik? Frankfurt ¹⁰1969
- Heidegger, M.: Kant und das Problem der Metaphysik, Frankfurt ³1965
- Heidegger, M.: Nietzsche, Pfullingen 1961
- Heine, H.: Die romantische Schule, hg. von H. Weidmann, Stuttgart 1976

- Heinze, R.: Die augusteische Kultur, Stuttgart ³1960
- Heinze, R.: Vom Geist des Römertums, Darmstadt ⁴1972
- Hempfer, W.: Gattungstheorie, München 1973
- Henckmann, W. (Hg.): Ästhetik. Wege der Forschung, Darmstadt 1979
- Henrich, D. (Hg.): Ist systematische Philosophie möglich? Hegel-Studien Beih. 17, Bonn 1977
- Henrich, D., Iser, W. (Hg.): Theorien der Kunst, Frankfurt 1982
- Henrichs, N.: Bibliographie der Hermeneutik und ihrer Anwendungsgebiete seit Schleiermacher, Düsseldorf ²1972
- Hermann, J.: Synthetisches Interpretieren, München ²1969
- Hilpinen, R. (Hg.): Deontic Logic: Introductory and Systematic Reading, Dordrecht 1971
- Hocke, G.R.: Die Welt als Labyrinth, Frankfurt 1957
- Holenstein, E.: Phänomenologie der Assoziation, Den Haag 1977
- Hölscher, U.: Griechische Lyrik übertragen von E. Mörike, Frankfurt 1960
- Hudson, W.D. (Hg.): New Studies in Ethics, London 1974
- Husserl, E.: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Tübingen ²1980 (1928)
- Ingarden, R.: Das literarische Kunstwerk, Tübingen ⁴1972
- Iser, W.: Der Akt des Lesens, München 1976
- Iten, R.I.v.: The Problem of Universals, New York 1970
- Jähnig, D.: Schelling. Die Kunst in der Philosophie, Pfullingen 1969
- Jähnig, D.: Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte, Köln 1975
- Jakobson, R.: Poetik, Frankfurt 1979
- Jakobson, R., Pomorska, K.: Poesie und Grammatik. Dialoge, Frankfurt 1982
- James, W.: The Varieties of Religious Experience, London 1952
- Jauß, H.R.: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt ⁴1974
- Jauß, H.R. (Hg.): Poetik und Hermeneutik 2, München 1966
- Jauß, H.R. (Hg.): Poetik und Hermeneutik 3, München 1968
- Jeremias, J.: Die Gleichnisse Jesu, Göttingen ⁵1958
- Jonas, F.: Geschichte der Soziologie, Reinbeck 1969
- Jonas, H.: Gnosis und spätantiker Geist, Göttingen ³1964
- Jülicher, A.: Die Gleichnisreden Jesu, Darmstadt 1963
- Kähler, H.: Rom und sein Imperium, Baden-Baden 1962
- Kaemmerling, A. (Hg.): Ikonographie und Ikonologie, Köln 1977

- Kahnweiler, D.H.: Der Weg zum Kubismus, Stuttgart 1958
- Kamlah, W., Lorenzen, P.: Logische Propädeutik, Mannheim 1967
- Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft, hg. von R. Schmidt, Hamburg 1956 (1781)
- Kant, I.: Kritik der Urteilkraft, hg. von W. Weischedel, Frankfurt 1968 (1793)
- Kant, I.: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, hg. von K. Vorländer, Hamburg 1965 (1785)
- Kant, I.: Anthropologie in pragmatischer Absicht, hg. von W. Weischedel, Frankfurt 1968 (1798)
- Kassner, R.: Geistige Welten, Frankfurt 1958
- Kaufmann, W.: Tragödie und Philosophie, Tübingen 1980
- Kenny, A.: Action, Emotion and Will, London 1963
- Kerenyi, K.: Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos, Darmstadt 1967
- Kerner, G., Duroy, R.: Bildsprache, München 1979
- Kierkegaard, S.: Furcht und Zittern, hg. von L. Richter, Reinbeck 1961
- Kirk, G.S.: The Nature of Greek Myths, Hamondsworth 1974
- Klaus, G.: Wörterbuch der Kybernetik, Frankfurt 1969
- Klibansky, R. (Hg.): Saturn and Melancholy, Liechtenstein 1979
- Kloiber, R.: Handbuch der Oper, München 1973
- Knoche, U.: Die römische Satire, Göttingen 1971
- Kondakow, N.I.: Wörterbuch der Logik, Berlin 1978
- Kondylis, P.: Die Entstehung der Dialektik, Stuttgart 1979
- Kracauer, S.: Theorie des Films, Frankfurt 1964
- Kracauer, S.: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, München 1962
- Kraus, O.: Geschichte der Werttheorien, Brunn 1937
- Kries, E.: Die ästhetische Illusion, Frankfurt 1977
- Kristeller, P.O.: Humanismus und Renaissance, München 1976
- Kultermann, U.: Geschichte der Kunstgeschichte, Wien 1966
- Lankheit, K.: Revolution und Restauration, Baden-Baden 1965
- Lausberg, H.: Elemente der literarischen Rhetorik, München 1967
- Leibniz, G.W.: Die Theodizee, hg. von M. Stockhammer, Hamburg 1968 (1710)
- Lepenes, W.: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt 1969
- Lepenes, W.: Das Ende der Naturgeschichte, Frankfurt 1978
- Levi-Strauss, C.: Mythos und Bedeutung, Frankfurt 1980

- Lodge, R.C.: Plato's Theory of Art, London 1953
- Lorenzen, P., Schwemmer, O.: Konstruktive Logik, Ethik und Wissenschaftstheorie, Mannheim 1973
- Lütgert, W.: Die Religion des Deutschen Idealismus und ihr Ende, Gütersloh 1923
- Lüthi, M.: Das europäische Volksmärchen, Bern ³1978
- Lützeler, H.: Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, München 1975
- Lukacs, G.: Theorie des Romans, Neuwied ²1974
- Lukacs, G.: Die Seele und die Formen, Neuwied 1971
- Lukacs, G.: Faust und Faustus, Reinbeck, 1967
- Lyons, J.: Einführung in die moderne Linguistik, München ²1972
- Mann, Th.: Essays 1, Frankfurt 1972
- Malinowski, B.: Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur, Frankfurt 1975
- Marquard, O.: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, Frankfurt 1973
- Marquard, O.: Abschied vom Prinzipiellen, Stuttgart 1981
- Marquard, O.: Kant und die Wende zur Ästhetik, in Zs.f.phil. Forschung 16, 1972
- McRae, R.: Perception, Apperception and Thought, Toronto 19
- Metken, G. (Hg.): Als die Surrealisten noch recht hatten, Stuttgart 1976
- Michels, U.: dtv-Atlas zur Musik, München 1977
- Moritz, K.Ph.: Werke in zwei Bänden, hg. von J. Jahn, Weimar ³1981
- Müller, A.: Autonome Theorie und Interessedenken, Wiesbaden 1971
- Müller, A.W.: Praktisches Folgern und Selbstgestaltung nach Aristoteles, München 1982
- Mukarovsky, J.: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt ²1974
- Nadeau, M.: Geschichte des Surrealismus, Reinbeck 1965
- Neff, K. (Hg.): Plädoyer für eine neue Literatur, München 1969
- Nestle, W.: Vom Mythos zum Logos, Stuttgart 1940
- Neusüss, A. (Hg.): Utopie, Neuwied 1968
- Niehues-Pröbsting, H.: Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus, München 1979
- Noelle-Neumann, E., Schulz, W. (Hg.): Fischer Lexikon Publizistik, Frankfurt 1971
- Norden, E.: Die antike Kunstprosa, Darmstadt ⁶1971
- Novotny, F.: The Posthumous Life of Plato, Prag 1977
- Oelmüller, W. (Hg.): Kolloquium Kunst und Philosophie I, Paderborn 1981

- Otto, W.F.: Die Götter Griechenlands, Frankfurt ³1947
- Owens, J.: The Doctrine of Being in the Aristotelian Metaphysics, Toronto 1951
- Panofsky, E.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975
- Panofsky, E.: Idea, Darmstadt ⁴1982
- Passmore, J.: A hundred Years of Philosophy, Harmondsworth ²1966
- Perpeet, W.: Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode, Freiburg 1970
- Pettazoni, R.: Der allwissende Gott, Frankfurt 1960
- Plessner, H.: Ausdruck und menschliche Natur, Ges.Schr. VII, Frankfurt 1982
- Plessner, H.: Die Frage nach der conditio humana, Frankfurt 1976
- Polheim, W. (Hg.): Der Poesiebegriff der deutschen Romantik, Paderborn 1972
- Pongraz, L.J.: Problemgeschichte der Psychologie, Bonn 1967
- Pothast, U.: Die Unzulänglichkeit der Freiheitsbeweise, Frankfurt 1980
- Prauss, G.: Kant und das Problem des Ding an sich, Bonn 1974
- Praz, M.: Liebe, Tod und Teufel, München 1970
- Reinhard, K.: Die Krise des Helden, München 1962
- Reinstadler, S.: Elementa philosophiae scholasticae, Freiburg 1923
- Riedel, M. (Hg.): Rehabilitierung der praktischen Philosophie, Freiburg 1972
- Ritter, J.: Mundus intelligibilis, Frankfurt 1937
- Ritter, J.: Subjektivität, Frankfurt 1974
- Ritter, J. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1971 ff.
- Robin, L.: La theorie platonicienne des idees et des nombres d'après Aristote, Paris 1908
- Rorty, R.: Der Spiegel der Natur, Frankfurt 1981
- Rothacker, E.: Einleitung in die Geisteswissenschaften, Tübingen 1920
- Rothacker, E.: Logik und Systematik der Geisteswissenschaften, München 1965 (1927)
- Schelling, F.W.J.: System des transzendentalen Idealismus, hg. von R.E. Schulz, Hamburg 1957 (1800)
- Schelling, F.W.J.: Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, hg. von H. Glockner, Stuttgart 1954 (1802)
- Schelling, F.W.J.: Philosophie der Kunst, Darmstadt 1960 (1859)
- Schelling, F.W.J.: Philosophie der Mythologie, hg. von K.F.A. Schelling, Darmstadt 1970 (1857)

Schenda, R.: Volk ohne Buch, München 1970

Schiller, F.: Über Anmut und Würde, hg. von K. Berghahn, Stuttgart 1971 (1793)

Schilling, K.: Die Kunst, Meisenheim 1961

Schlegel, F.: Literarische Notizen 1797-1801, hg. von H. Eichner, Frankfurt 1980

Schlegel, F.: Rede über die Mythologie, in C. Grützmacher (Hg.): Athenäum II, 1969 (1798 ff.)

Schneider, C.: Geistesgeschichte der christlichen Antike, München 1970

Schöne, A.: Über das Licht in der Malerei, Berlin ⁵1979

Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung, hg. von A. Hübscher, Köln o.J. (1818)

Scholz, H.: Mathesis Universalis, Darmstadt 1961

Schrumpf, H.J.: K.Ph. Moritz, Stuttgart 1980

Schulz, W.: Philosophie in der veränderten Welt, Pfullingen 1974

Schweitzer, A.: J.S. Bach, Wiesbaden 1952

Sedlmayr, H.: Verlust der Mitte, Frankfurt 1973

Sedlmayr, H.: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950

Seebaß, G.: Das Problem von Sprache und Denken, Frankfurt 1981

Sluga, H.: Gottlob Frege, London 1981

Snell, B.: Die Entdeckung des Geistes, Hamburg ³1955

Snow, C.P.: The Two Cultures, London 1959

Sontag, S.: Kunst und Antikunst, Frankfurt 1982

Spengler, O.: Der Untergang des Abendlandes, München ²1973 (1917)

Staiger, E.: Grundbegriffe der Poetik, München 1971

Steenbergen, F.v.: Introduction à l'étude de la philosophie médiévale, Louvain 1974

Stegmüller, W.: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie I, Stuttgart ⁶1979

Steinhauer, K.: Hegel. Bibliographie, München 1980

Stokes, M.C.: One and Many in Presocratic Philosophy, Cambridge, Mass. 1971

Striedter, J. (Hg.): Russischer Formalismus, München 1971

Strawson, P.F.: Einzelding und logisches Subjekt, Stuttgart 1972

Strawson, P.F.: The Bounds of Sense, London 1975

Suppe, F.: The Structure of Scientific Theories, Urbana ²1959

Szondi, P.: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt 1973

Szondi, P.: Poetik und Geschichtsphilosophie, Frankfurt ¹⁹1973

Szondi, P.: Hölderlin-Studien, Frankfurt 1970

- Tatarkiewicz, W.: A History of Six Ideas, München 1976
- Tatarkiewicz, W.: Geschichte der Ästhetik, Stuttgart 1979 ff.
- Teichmüller, G.: Aristotelische Forschungen, Bd. 2, Halle 1964 (1869)
- Thalmann, M.: Das Märchen und die Moderne, Stuttgart ²1961
- Tugendhat, E.: Selbstbewußtsein und Selbsterhaltung, Frankfurt 1979
- Venturi, L.: Geschichte der Kunstkritik, München 1972
- Vesey, G.: Idealism. Past and Present, Cambridge 1982
- Vischer, F.Th.: Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen, hg. von R. Vischer, München 1922
- Vogt, A.M.: 19. Jahrhundert, München 1978
- Voss, E. (Hg.): Richard Wagner, München 1982
- Walsh, W.H.: An Introduction to the Philosophy of History, London ³1967
- Walther, J.: Geschichte der Ästhetik im Altertum, Leipzig 1893
- Wapnewski, P.: Der traurige Gott, München 1982
- Warning, R. (Hg.): Rezeptionsästhetik, München 1975
- Warnke, M. (Hg.): Bildersturm, Frankfurt 1977
- Weber, A.: Das Tragische und die Geschichte, München 1959
- Weber, M.: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1972
- Wellek, R., Warren, A.: Theorie der Literatur, Frankfurt 1971
- Wedberg, A.: Plato's Philosophy of Mathematics, Stockholm 1955
- Weidlé, W.: Die Sterblichkeit der Musen, Stuttgart 1958
- Weinrich, H.: Sprache in Texten, Stuttgart 1976
- Weinrich, H.: Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart ²1971
- Weinstock, H.: Die Tragödie des Humanismus, Heidelberg 1954
- Wieland, W.: Plato und die Formen des Wissens, Göttingen 1982
- Wiener, D. (Hg.): Dictionary of the History of Ideas, New York 1968
- Wölfflin, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915
- Wolfsson, H.A.: The Philosophy of the Church Fathers, Cambridge, Mass. ³1970
- Wolfsson, H.A.: Philo, Cambridge, Mass. ⁴1968

- Wollheim, R.: Objekte der Kunst, Frankfurt 1982
- Wolterstorff, N.: Works and Worlds of Art, Oxford 1980
- Wright, G.H.v.: The Varieties of Goodness, London ³1968
- Wright, G.H.v.: An Essay in Deontic Logic in the General Theory of Action, Amsterdam 1972
- Wuthenow, R.W.: Muse, Maske, Meduse, Frankfurt 1978
- Ziolkowski, Th.: Strukturen des modernen Romans, München 1972

